

DIE RADIODRAMA:

WESE, VORM EN VERSKYNING IN SUID-AFRIKA.

DEUR

J. D. FUCHS.

(Ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad M.A. in Nederlands en Afrikaans.)

Oktober 1946.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

= Assimilatie in die Algemeen. =

Een van die vernameste kenmerkende verskille tussen skryftaal en spreektaal is dat skryftaal woordfoneties is terwyl spreektaal sinfoneties is. By die normale spraak volg die klank mekaar op sonder afbreking, - vandaar 'n voortdurende verandering van die stand van die spraakorgane. Terwyl ons nog besig is om 'n bepaalde klank te artikuleer, stel ons ons organe instinkmatig, en - as vanself, na die artikulasie van die volgende, en wysig daardentoe, of die voorgaande klank self, of die volgende, of selfs albei. Op so 'n manier is, behalwe in die geval van volkome homorgane klankke, die oorgang tussen twee opmekaar-volgende klankke nooit direk nie, maar langs die weg van 'n onbepaalde aantal tussenklankke, hoorbaar of nie. Hierdie geleidelike oorgang van een klank na 'n ander langs die weg van tussenklankke vorm die grondslag van assimilatie. In wye sin sou mens dan ook hierdie aanmekaar-gelykmaking van klankke denogaans as assimilatie kan beskou. Gewoonlik egter, word die omvang van die term nouer beperk.

'n Definisie van assimilatie, soos dit by die meeste fonetisisties voorkom, sou as volg lue: „As in woorde of woordgroepe naburige klankke mekaar beïnvloed met die gevolg dat die een klank aan die ander gelykgemaak word, word sodanige

klankverandering assimilatie genoemd.

Dan wordt dit voldoende geag om met in paar voorbeelden te verduidelijk en die verschynsel verder te verdeel in:

- (a) Progressieve, Regressive en Wedersydsse Assimilatie,
- (b) Gedeeltelike en Volledige
- (c) Algemene en Individuele
- (d) Woord - en Sinsassimilatie.

Verder word daar ook onderskei tussen:

- (a) Manier en plek van assimilatie,
- (b) Adem tot stem en omgekeerd,
- (c) Mondklank tot neusklank en omgekeerd.

Dit alles is egter onvoldoende om ons in insig in die wese van die verschynsel te gee. Assimilatie is in baie belangrike taalverschynsel en speel so in groot rol in die ontwikkelingsgang van taal dat ons dit nie so terloops mag afhandel nie. Ons definisie dien dus strenges bepaal te word.

Assimilatie is klankverandering, maar alleen onder invloed van naburige klanke. Selfs hierdie bepaling is nog nie voldoende nie. Klankverandering, woorzaak deur die invloed van een klank op 'n ander, hoef nie noodwendig assimilatie te wees nie.

Waar klankverandering wel assimilatie is, is dit opmerklik dat dit op een van twee maniere veroorsaak word.

Eerstens word die respektiewe artikulasiestande, wat vereis word vir die uitspraak van die betrokke klanke, nader na mekaar gebring,

soos in die reduksie van $nb \rightarrow mb$.

Tweedens kan die tydskif tussen die uitspraak van die klanke gereduseer of heeltemal vernietig word, soos by die onmiddellike opmekaarvolging van homorgane klappers in Afrikaans.

Klankverandering onder invloed van naburige klanke, wat nie assimilasië is nie, vind plaas deur verlenging of verkorting van die tempo waarin gepraat word. Dus, hoewel metatesis veroorsaak word deur die invloed van een klank op 'n ander, sal ons dit nie as assimilasië beskou nie, omdat daar alleen variasie van die spreektempo plaasvind. Die gedagte gaat die uitspraak vooruit en die spraakorgane word vroegtydig gestel vir 'n klank wat eers later gehoor behoort te word. Op dieselfde manier word die verskynsel - Swarabhakti - ook meesal buite die omvang van assimilasië gelaat.

Assimilasië, soos trouens ook ander taalverskynsels, geskied onbewus, en omdat dit onbewus plaasvind word dit permanent. As ons bewus daarvan was, sou ons ons probeer korrigeer volgens die fonetiese stelsel.

Assimilasië is absoluut, - dws. volkome en ongeneesbaar. Dit is 'n natuurlike taalneiging en kan nie gestuit word nie.

Aangesien assimilasië onbewus plaasvind, sou ons verwag dat dit onreëlmatig sou wees. Tog geskied dit met 'n groot mate van reëlmatigheid. Alhoewel Afrikaans dus tot op sekere hoogte spontaan ontwikkel het, is dit tog langs definitiewe fonetiese wette geskied. Hierdie reëlmatigheid stel die ondersoeker in staat

om assimilasie onder reëls te bring - Sandhi-reëls genoem.

Daar moet onderskei word tussen assimilasie-reëls en reëls, soos ons die in die samelewing tref. Assimilasie-reëls slaan alleen terug op assimilasie in die verlede en op die huidige oomblik. Op die gebied van assimilasie moet die ondersoeker dus nie doktriner of outokraties wees om aan bepaalde uitsoeke die voorkeur te gee nie.

Soos reeds gesê, geskied assimilasie nie volkome reëlmatig nie. Die klein mate van onreëlmatigheid is toe te skrywe aan verskeie oorsake:-

Eerste is hierdie opsig dien daar genoem te word die konserwatiewe invloed van onderwys, beskawing, kultuur, die bewussyn van 'n standaardtaal, verbetering van verkeersmiddels, ens. As 'n vername faktor dien ook genoem te word die gemoedstoestand. Na gelang mens met nadruk en bedagsaamheid praat verminder die neiging om te assimileer. Hierdie remmende faktore het onvermydelik ten gevolge dat die individuele natuurlike neiging onderdruk word. Tog is dit nie sterk genoeg om die ontwikkelingsgang van taal te keer nie.

Assimilasie is een van die vername oorsake van taalontwikkeling en verandering. Om hierdie feit te konstateer hoef ons nie ver te gaan nie.

Is die ontwikkeling van Nederlands tot Afrikaans in die mond van vreemdelinge in

Suid-Afrika nie grotendeels aan assimilasië toe te skryf nie?

Wat taalontwikkeling oor die algemeen in ontwikkeling was van meer tot minder spierbeweging is algemeen bekend. Daar is genoeg bewys dat die oertale oorryk was aan moeilike klanke en klankkombinasies. Hoe die oervolke dit presies uitgespreek het is nie bekend nie. Aanneemlik is tog dat hulle sulke moeilike klankkombinasies (bv. die talryke konsonantverbindings in Indo-Germaans) moes geassimileer het, en sodanige, die ontwikkeling op toe gesit het. So sien ons die Sanskrit - grammatiese in hul navorsingswerk alreeds die assimilasië-verskynsel behandel, en die assimilasië van konsonante onder reël bring.

Trouens, sommige taalgeleerdes wil in die klankverandering al in voorhistoriese tydperk - Ablaut - in diep van assimilasië sien.

Hoe kan ons Umlaut, Palatalisasië, ens. enigszins bevredigend verklaar, as ons nie rekening hou met assimilasië as faktor nie.

hierdie is genoegsame bewys van die wydoenbare rol wat assimilasië in die taalontwikkeling speel.

Die aard en omvang van assimilasië is verskillend in verskillende tale. Om 'n enigszins aanneembare verklaring van hierdie verskeidenheid te gee, moet ons eers deurdruk tot die faktore wat assimilasië teweegbring, en hier stap ons dadelik op gevaarlike

terrein, want in hierdie opsig is daar veel gegis, maar weinig spesifieke gevolgtrekkinge gemaak.

In die lig van die voorafgaande kan ons assimilasië beskou as 'n fisiologies - psigologies verskynsel. Hierdie twee elemente hang so nou saam en loop so inmekaar dat ons hul met moeite aparte kan beskou.

Die fisiologiese kant van die saak word voorgestel deur die eintlike gelykmaking van die klanke self. Soe die verskynsel gewoonlik ingedeel word volgens die plek, manier, en aard van die gelykmaking is alreeds aangetoon. Die klanke wat gelykgemaak word, is die klanke wat in hul betrekking tot ander klanke moeilik is om te artikuleer. Dus sal die omvang van assimilasië varieer na gelang die taal meer of minder moeilike klankkombinasies besit.

Hierdie bewering moet egter relatief beskou word, want wat "moeilik" is vir die een groep om uit te spreek, vind 'n ander meer heel maklik. Dis hier waar met die psigologiese aspek rekening gehou moet word.

Tog sal die aard en posisie van sulke klankkombinasies in 'n taal in groot mate die aard van assimilasië bepaal. Ons dien dus te waak teen die gewone misleiding om assimilasië bloot as psigologies verskynsel te beskou. Dus as 'n volk die voorkeur gee aan progressiewe assimilasië, moet

7
ons eers soek of die posisie van die
klanke en klankkombinasies in hul taal
nie ten gunste daarvan meewerk nie.

Maar assimilasie is ook 'n produk
van spreektaal, en aangesien spreektaal 'n
werksaamheid van die menslike gees is,
dien ons ook die verskynsel van hierdie
oogpunt te beskou. Wat eintlik die
ware wese van die psigologiese element is
word nog donk oor gestry.

Dit is bekend en word aangeneem
dat assimilasie grotendeels afhang van die
omstandighede waarin gepraat word. Na
gelang 'n mens sig uitdruk, langzaam of snel,
met of sonder nadruk, met bedagsaamheid of
slordigweg, kalm of driftig, sal hy die
woorde en klanke van woorde tot hul
volle reg laat kom of hul wysig. Daar
bestaan in elk geval ongetwyfeld 'n
natuurlike neiging by die mens om die
aantal spierbeweginge te verminder of te
oordryf na gelang sy gemoedstoestand
van karakter wissel.

Na gelang dus die temperament en
lewenswyse in verskeie volke verskil,
sal die aard en omvang van assimilasie
in hul respektiewe tale verskil. Sommige
taalkundiges gaan nog 'n stap verder
deur die temperament te ontleed en
seker taalverskynsels blindweg aan definitiewe
psigologiese trekke vas te knoop. So maak
Van Ginneken (De Nieuwe Richting in de Taalwetenschap
Zijlkundige Verwickelingen IV bl. 38) die gevolgtrekking
dat terwyl die oorwinnende meerderheid van

progressiewe assimilasi in die Hollandse dialek toe te skryf is aan die "standvastige en stijve karakters" van die sprekers, die groot meerderheid van regressiewe assimilasies in die Limburgse dialek daarenteen, is gevolg is van die slafheid en wuifheid van die Limburgers.

D.w.s. dat as die Afrikaner die voorkeus gee aan progressiewe assimilasi (1) ons dit in verband met standvastigheid en "Perseveratietendens" moet bring, wat m.c. net anders om is, soos uit die aard van assimilasi in Afrikaans sal blyk.

Dan soos reeds gesê, mag ons die fisiologiese faktor van die fisiologiese nie isoleer nie. En dit is juis wat Van Ginneken hier doen. Hy verloor die fonetiese stelsel van die taal heeltemal uit die oog.

Die gevaar, dat so in vae gevolgtrekking botsing kan bring tussen die fisiologiese en psigologiese elemente, blyk duidelik uit die volgende. Prof. Grammont merk o.a. in sy "Notes de Phonétique Générale" die volgende op. "Si l'on se place au point de vue psychique, on dira que dans les assimilations régressives, il y a eu anticipation de mouvements, et dans les progressives maintien de position articulatoire par inertia". Psigologies beskou, sou ek die idee van "anticipation de mouvements" in verband bring met die idee van standvastigheid en bedagsaamheid, en die idee van "articulatoire par inertia" met slafheid.

(1) Sien bl. 35.

en energielooheid. Nie anders om, soos van Ginneken dit beskou nie.

Ons is egter nader aan die oplossing as ons uitgaan van die individu, en nie van die volk as in geheel nie. In hierdie opsig dien ons dan in aanmerking te neem die botsing wat daat bestaan tussen die neiging by die individue om eie kop te volg, en die konserwatiewe bande van die volk wat dit in toom probeer hou. Die hele geskiedenis van taalontwikkeling is as 't ware 'n stryd tussen hierdie twee beginsels, waarin elkeen op sy beurt wen.

Die teorie wat op hierdie gebied die grootste opgang gemaak het is die sogenaamde „gemaksg-teorie“ of „teorie van arbeidsbesparing“. Baie is alreeds tot verdediging van die teorie gese, maar die algemene beswaar daarteen is dat daar te veel nadruk op gelê word, terwyl ander faktore heeltemal uitgeskakel word. Gemaksg, traagheid, arbeidsbesparing, ens, is die eerste faktore wat die taalgeleerdes in die oog val ter verklaring van ossimilasi, en trouens byna alle taalverandering. Gevolglik het dit daartoe gekom om al die aandag te geniet.

Van natuur is ons geneig om ons met so min moeite en inspanning as moontlik verstaanbaar te maak. Spierbeweging, en nog meer, geestelike inspanning is onaangenaam vir ons, en hoe minder ons ons spraakorgane hoef te beweeg, hoe beter.

So ver on die geskiedenis van taalontwikkeling kan nagaan, sien ons dat klankverandering oor die algemeen in vermakelingsproses is, en so eenvormig en trou is hierdie proses dat ons geneig is om dit met die staanspoor aan die neiging tot arbeidsbesparing toe te skryf. Ongetwyfeld is die invloed van gemaksgoet groot en verveikend, maar is dit voldoende om die taalneiging te verklaar?

Soos verwag kan word, loop die opinies van taalgeleerdes oor hierdie kwessie taamlik uiteen. Terwyl sommige die teorie dadelik wil aanneem, beskou andere dit as 'n onvoldoende verklaring van die verskynsel. Die rede wat aangevoer word is dat daar praktiese gevalle bestaan, waar die geassimileerde produk meer spierbeweging vereis as die oorspronklike. Dan word ook soms betoog dat assimilasie die aantal elementêre klanke van 'n taal vermeerder en daarom nie as 'n vermakelingsproses beskou kan word nie.

Hierdie besware is egter van min waarde. In die eerste plek vind ek nêrens bewys gelees dat assimilasie die aantal klanke van 'n taal vermeerder nie. Intendeel verminder dit die aantal klanke deur moeilike klanke en klankkombinasies uit die weg te ruim, of te vermakel. Dan, alhoewel daar bewys gelees mag word dat die geassimileerde produk soms meer spierbeweging vereis, dien ons nie veel waarde hiervan te heg nie, aangesien

dit in gevolg is van 'n verkeerde opvatting van die teorie. Die teorie is in fisiologiese verklaring, nie in fisiologiese nie. Dus gaan die aantal spierbeweginge ons nie aan nie, maar wel die geestesinspanning. So bestaan daar klanke wat meer spierbeweginge vereis en tog makliker is om uit te spreek as klanke waar die spierbeweginge minder is maar groter inspanning en presiesheid vereis word.

In Enigins aanneembare beswaar teen hierdie teorie is dat gemak en moeilikheid in die intpraak slegs relatiewe begrippe is, en dus verder dien bepaal te word. Klankkombinasies wat moeilik is vir een groep mense om te artikuleer, is soms heel maklik vir 'n naburige groep. Dit hier waar ons die interlike omstandighede nie mag uitlaat nie. Ons moet hierdie verskynsel dus deels fisiologies verklaar deur die bou van die spraakorgane in ag te neem. Dus moet ons die gemak waarmee die Bantoe-bevolking die klaf-konsonante intpraak, toesegge aan die betreklike holheid van hul boenstegehemelte, terwyl ander volke dit moeilik vind, vanweë die vlakheid van hul boenstegehemelte. Artikulasiegewoontes, klimaat, beskawing en kultuur beïnvloed almal ons intpraak.

Na 'n grondige ondersoek na klankveranderinge, teweeggebring deur assimilatie, is ek volkome oortuig dat hulle almal veroorsaak is deur die neiging tot arbeidsbesparing. Watter vorm die neiging

aanneem, hang af van die aard van die klankverandering. Tog kan al sulke neiginge onder arbeidsbesparing gegroepeer word.

Die neiging tot arbeidsbesparing is, a priori, meer natuurlik dan enige ander neiging.

Ten laaste, wat daar ook al teen die gemaksg-teorie gesê word, by die feit dat daar so 'n psigologiese taalneiging by die mens bestaan as traagheid, energieloosheid, arbeidsbesparing en gemaksg.

So is ons uiteindelik genader tot die eintlike wese van die belangrike taalneiging wat die onderwerp is van hierdie verhandeling.

- Assimilasie in Afrikaans. -

Soos alreeds aangetoon is, vind assimilasie byna in elke woord plaas, sodat dit 'n onbegonne taak sou wees om assimilasie in al sy verskillende uitinge te boek te stel. Alleen die opvallendste en duidelik-merkbaarste gevalle sal erkenning vind.

In hierdie verhandeling sal ek my so na as moontlik hou aan die gewone intpraak en in hoever dit van die geskrewe- en standaardtaal afwyk.

Die assimilasie-reëls wat hier volg is lank nie konsekwent nie. Al geskied assimilasie onbewus, is daar dewe die sug na duidelikheid; en onder invloed van die geskrewe woord, 'n neiging ontstaan om die natuurlike ontwikkeling te onderdruk. Verder bestaan daar nie alleen onderlinge verskille tussen individuele sprekers en tussen spraakgebiede nie, maar ook maak een en dieselfde spreker soveel uitsonderinge dat dit feitlik outmoontlik is om te formuleer.

Reël

'n Stemlose klapper word stemhebbend voor 'n homogene stemhebbende klapper.

pb → b bv hophuis → hō buir

td → d tot die → tō-de

kg → g dik ghwarriekout → dō-gwarichōut

Die begin van die geassimileerde produkt
bly egter stemloos.

Wanneer die lettergroep, wat met die
stemlose klapper eindig, met nadruk uitgespreek
word, bly die klapper stemloos.

bv. ǃ ǃ t duik, ɬ - ǃ swart ɬ ɬ

In die geval van nie-homogene klappers
egter, bly die eerste gewoonlik stemloos,
onverskillig of die tweede stemhebbend is of
nie.

bv. oeyt bre:k dɔk bek

dak ba:k

Enkele uitsonderinge hier is

bv. ɔpɬ x ɔbɬ ɬ op die.

ɔpdam x ɔbdam

Reël

Daar bestaan in Afrikaans 'n sterk neiging
om klinkers en medeklinkers te palataliseer,
d.w.s. te assimileer aan naburige palatale
medeklinkers of klinkers. Hierdie is 'n
 baie gewone verskynsel in Afrikaans, maar
deurdat dit nie so opvallend is nie,
word veel daarvan nie as palatalisasie
herken nie. Die volgende gevalle is
opmerklik.

I. Onder invloed van 'n volgende voorlinker of
self tussenlinker word ɬ gefalataliseer. In
oondreue gevalle gaan ɬ self oor tot
palatale klapper c.

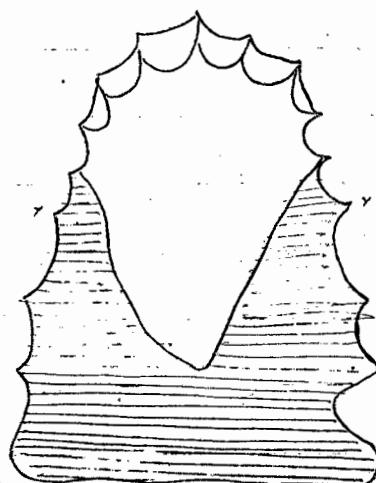
ɬ ɔ s → c ɔ s

Kont → cont

Waar die K gepalataliseer word, blyk duidelik uit in vergelyking van die volgende twee palatogramme.



KA



KC

Alhoewel die neiging om te palataliseer by almal teenwoordig is, merk ons die oordrewe gevalle alleen op by minder bevolkings, bv. kleurlinge, veral in die geweste van Namakwaland, en selfs onder blankes in Transvaal en in die geweste van George.

In die uitspreekings gevalle ondergaan die tussenvokale & selfs medersydse assimilasië en ontwikkel onder invloed van die palatale C tot die hie voorklank e.

bv cont → cent

Diezelfde geld ook van x

x e: → ʃ e: x eɪt → ʃ eɪt.

II

So is ook duidelik merkbaar vir die
gevoelende oor die verskuiwing van die
artikulasie-toestand van k, g, en x na vorentoe
onder invloed van die konsonante wat
voort in die mond gevorm word

veral voort t	bo. kraal guens
l	klem gly
n	knik
w, v	kwaad

III

Voort die verkleiningsuitgang ee word 'n
vokaal gedeeltelik gepalataliseer. Ons kry 'n
definitiewe oorgangsklank tussen vokaal en
palatale konsonant, sodat ons kan praat van
die diftongering van die vokaal.

bo. besdjie	→	ba:ʔee
hondjie	→	hoʔnee
ho:xtə	→	ho:x ttee

Hoe lank die vokaal in die mond
gevorm word, hoe groter die mate van
palatalisering.

By 'n getroue transkripsie kan mens
die oorgangsklank nie uitlaat nie.

IV

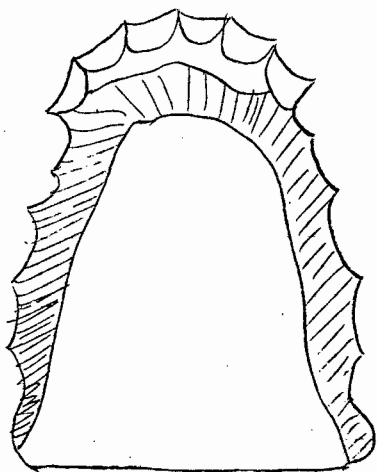
Die nasale medeklinker n word gefolataliseer
voort:

ee	bo. hoʔnee
j	apja:

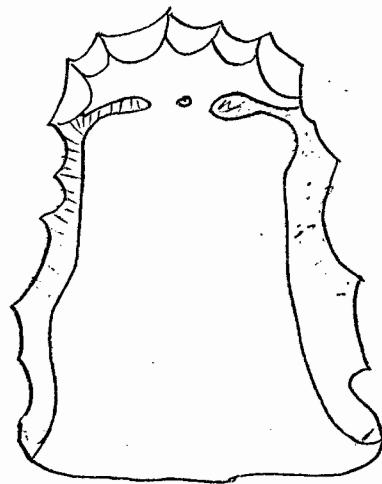
Reël

Daar bestaan 'n definitiewe neiging om intervokale klappers as frikatiewe uit te spreek. Dit word soms "assibilasie" genoem, en is 'n tipe van assimilasie. Die oorgang van 'n klapper na 'n frikatief vind sy verklaring in slaf artikulasie, veroorsaak deur die vokale. I.p.v. volkome afsluiting van die lugstroom vind alleen vernouing daarvan plaas, wat nader slaan aan die oop stand van die voorafgaande en volgende vokaal.

Hiervan oorgang van klapper na vernouingsklank word duidelik gesien by 'n vergelyking van die volgende palatogramme.



da in mɔdax.



ra in mɔpax

I Intervokale bilabiale klapper b → stemhebbende labiodentale frikatief v

Nal dɔ bəl → dɔ vəl

tɔ bax → tɔ vx

Nal tɔ bɔrt → tɔ vɔrt

II Intervokale bilabiale klapper p → stemhebbende labiodentale frikatief v

Nal stɔ pəl → stɔ vəl

Intervokale dentale klieffers d → dentale triller t
 pada → pa ra
 mada x → ma pa x

Uitspraken hiervan is wanneer die
 afwisseling van t met d in opeenvolging
 van trillende ten gevolge zou he.
 vgl xla pa x xla da r

Althoewel hiervan neiging baie sterk is,
 is dit ook nie konsekwent nie. Ook
 geld dit nie van al die klieffers nie.

Reël

Ook sinessimilane is baie algemeen in
 Afrikaans. Daar bestaan in sterk neiging
 om eindkonsonante van woorde onder
 invloed van die aanvangskonsonante of vokale
 van die volgende woorde weg te laat.

wa: se jae → wa-se ja:

dat as → dat s

wa: jae → wa-ja:

Baie algemeen is die assimilasi van die
 dentale konsonante t, l, s aan die dentale
 nasale n, of omgekeerd.

mut ne → mune

wa: ne → wa:-e

das ne so ne → das-e so: ne

ek wa: na hom xa:n → ek wa:-a hom xa:n

Dit is egter in gevolg van slordigwegpraat,

en word alleen opgemerk by vinnigpraet en by die laere ongeletterde volksmassa, veral kleurlinge.

Mees spesifike gevalle van assimilerie is veelvuldig.

Reël

$m b \rightarrow m$

septem b a r \rightarrow septem a r

notem b a r \rightarrow notem a r

desem b a r \rightarrow de se m a r

Nd x em b a r \rightarrow ef x em a r

Uitsonderinge op die reël is wanneer die b aan die begin van 'n betoende lettergreep staan.

bv. el a m b o : x

Reël

Wanneer d voorafgegaan word deur 'n kortklinker + kwiede $\{i, u\}$, en gevolg word deur nog 'n swakbetoende blinker, veral a, word dit geassimileer tot die betrokke kwiede.

I So assimiler id tot i.

held a r \rightarrow he l a r

al d e t a t \rightarrow al - e t a t

II " " nd tot n

hund a r \rightarrow hun a r

fan d e d o r p \rightarrow fan - e d o r p

III

rd tot r

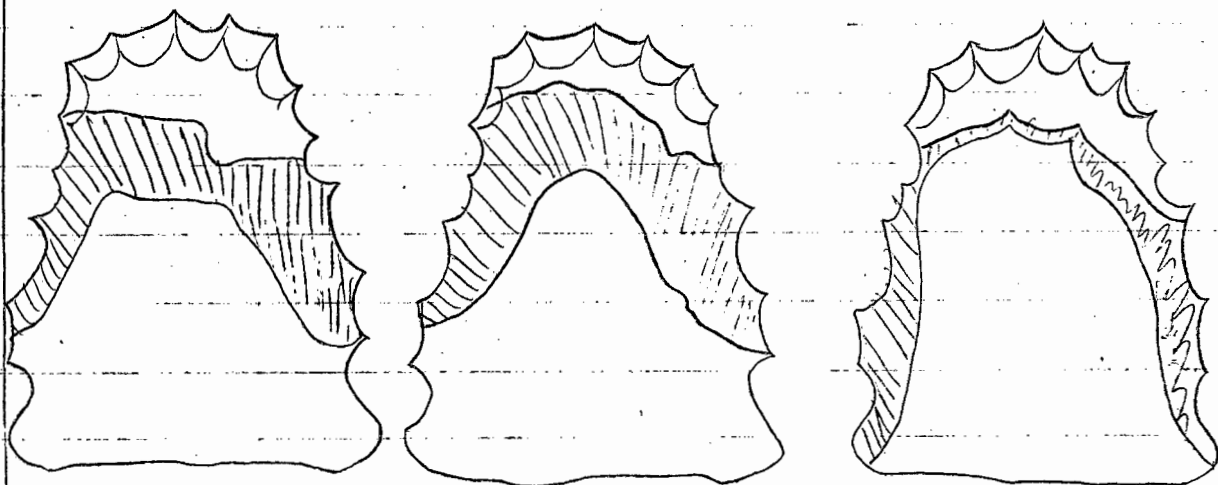
erdapst → erapst

herde → here

l, n, p, d is almal alweers konsonante

By die uitspraak van die likwiede sluit die tong nie die lugstroom heeltemal af nie. Die volgende d sou 'n volkome afsluiting vereis, wat sou bots met die neiging tot arbeidsbesparing. Ook die volgende klinker bevorder die neiging om te assimileren, aangesien die verandering nader aan die oopstand van die vokaal staan as volkome afsluiting.

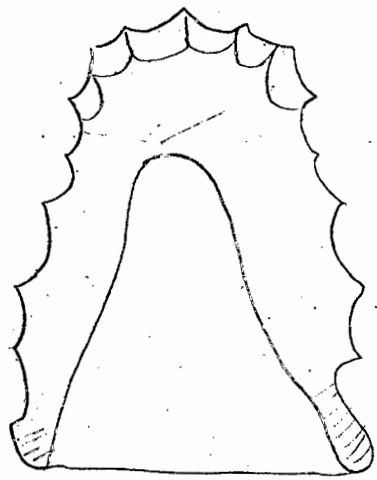
Die vermindering van spierbeweging word duidelik merkbaar by 'n vergelyking van die eerste drie palatogramme met die vierde. Terwyl die tongpunt by die uitspraak van d die lugstroom volkome afsluit is, daar alleen gedeeltelike afsluiting deur die blad van die tong by die uitspraak van l, n, en r. Aangesien die artikulasie-toestand van almal na aanmerkbaar is, is die spraakorgane geneig om van die likwiede direk oor te gaan na die vokaal.



l

n

r



d

Wanneer die tweede vokaal beklemtoon word, vind daar nie assimilasie plaas nie.
bv. sɔlde:r tenaar sɔləp (Nal zɔldəp)

Beel dikwels by na assimilasie by r + d alhoewel die voorafgaende vokaal lang is.
bv. da:rdi → da:ri

Reël -h- van die agtervoegsel -heid word geassimileer aan die voorafgaende slot-x van die grondwoord.
tra:xheit → tra:xɪt

Dit het in agtervoegsel xɪt laat ontstaan wat deur oordrag algemeen deurgedring het, ook waar die grondwoord nie op -x uitgaan nie.
bv. stóuthait → stóut xɪt

Reël Onder invloed van in volgende siklusse t word d en t langs die hante van die tong uitlof. By sommige sprekers

geskied die ontloffing langs albei kante
van die tong, terwyl by andere die
een kant van die tong alleen oop is,
hetsy links, hetsy regs.

d edel → edl
shedel → skedl

t eintlik → ðin t/ðn
bottel → bɔt

Reël

bp. dieselfde manier word d en t
onder invloed van 'n volgende alwerlere
nasaal n deur die neusholte ontlof.

d weddenskap → ʋɛdn skap.

t wetenskap → ʋɛtn skap.
etenstyd → etn stait.

Soo in die meeste tale, vind ons
nooit in afrikaans twee homogene
vormingsklanke (frikative, trille, syklant, nasaal)
langs mekaar in een lettergreep nie, omdat
dit onmoontlik vir die spraakorgane is
om die klanke narekaar uit te spreek.
By. mene egte, wat brei, kan hierdie
verskynsel tevoorshyn in die konsnant-verbinding
gt. albei is velare, en die kortste weg
vir die spraakorgane is om die twee te
assimileer in woorde soos
gros, graan, quers.

Gok by die nasale merk ons
in sterk neiging om te assimileer.

Reël n as slot-konsonant van 'n lettergreep
word geassimileer tot m voor 'n volgende
bilabiale m, b p.

$n+p$ sta:n p|ɛn → sta:m p|ɛn

$n+b$ ɛn he-dət al xɑ:n brɔŋ → ɛn he-dət al xɑ:m brɔŋ

$n+m$ le:n mɑɪ → le:mɑɪ

Deurdi reël is nie konsekwent nie.
Uitsonderinge is gevall waar met nadruk
gespreek word.

As slot-blank van die voorvoegsel
on- of in- word n altyd geassimileer.

inmekan → ɔm ə'kɑ:p

onbehoorlik → ɔm bə'hɔ:p|əɪ

onpaar → ɔm pɑ:p.

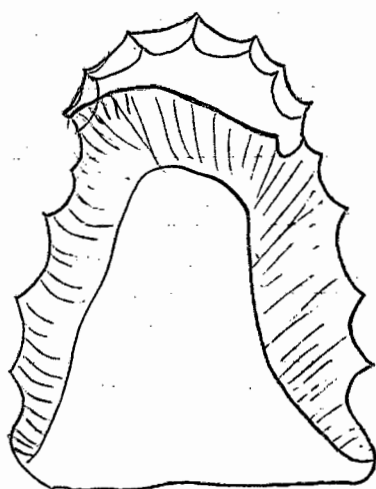
Deurdi assimilasi is heeltemal konsekwent
en vind selfs plaas wanneer die
voorvoegsel geaksentueer word.

Reël n voor k, g, ŋ, onverstillig of die
twee blanke tot dieselfde dan wel tot
aparte lettergrepe behoort, word geassimileer,
d.w.s. geveloriser tot ŋ.

bv. konəŋk|ə'kɑ.

əŋgʊn.

Die groot verandering wat die nasaal ondergaan word duidelik gesien by 'n vergelyking van die volgende palatogramme.



an



ay

In hierdie verband dien daar geseen te word die algemene oorgang van ∂ tot a van η en x

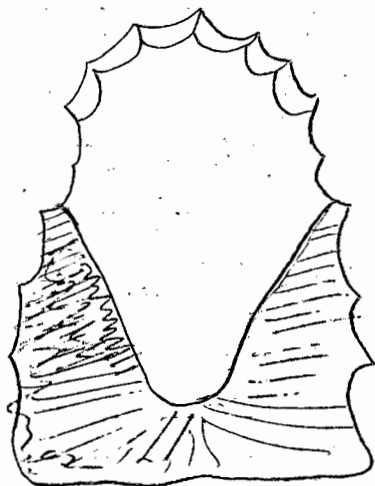
$ruston \rightarrow rustan$

$tuantax \rightarrow tuantax$

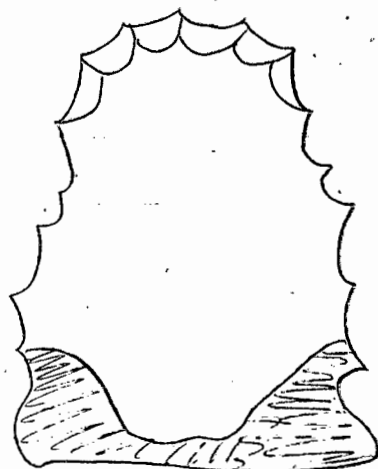
Hierdie algemene neiging word op verstaillende maniere deur taalgeleerdes verklaar. Oo. word Maleise invloed aangeneem. alhoewel die uitspraak ay en ax as flat beskou word, en aan pleuslinge en slamaaiers toegeken word, is dit taamlik verbrei onder blankes. Dus, hoewel die bogenoemde verklaring moontlik is, is dit nie voldoende nie.

Ous moet in die voorkynsel in fonetiese ontwikkeling sien wat outotan is deur assimilasie van ∂ tot a onder invloed van die velare η en x . Die tongposisie

van a staan nader aan die artikulasie-stand
van x en ŋ soo blyk uit 'n
vergelyping van die volgende paletogramme.



oŋ



aŋ

Wanneer in die gewone spelling ng
langsmekaar staan, en die twee tesame
een klank voorstel gaan n oot tot ŋ

Wanneer egter ng twee aparte klanke
voorstel deur tot twee aparte lettergrepe
te behoort, val die nasaal weg met
nasalering en verlenging van die voorafgaande
klinker.

ã: x ə n a: m

õ: x e:

En hiermee is ons genader tot
 in baie wydversprekte verskynsel in Afrikaans,
 nl. nasabring van vokale en diftonge. Oor
 die eintlike wese van hierdie taalneiging
 word nog druk gestry. Ongetwyfeld is dit
 in moeilike vraagstuk wat alleen met behulp
 van eksperimenteel - wetenskaplike ondersoeke
 enigszins bevredigend verklaar kan word.
 In hierdie verhandeling wil ek my beperk
 tot nasabring in sover dit as in
 assimilasiëproses beskou kan word.

As uitgangspunt moet verstaan word
 dat by die uitspraak van klankers
 daar altyd in sekere mate van
 neusagtigheid bestaan. Trouens, kinografiese
 kuarfdrukke bewys dat by die uitspraak
 van vokale (diftonge inbegrip) daar parallel
 met die trillingsgolwe op die mondbuig
 ook duidelike trillingsgolwe op die neusbuig
 getoon word. Dit het sommige fonetisië
 tot die slotsom laat kom dat die
 sagtegehemelte nooit die neusgang heeltemal
 afsluit nie. Anderes egter, betoog dat die
 stemtrillings, wat in die mond ontstaan,
 deur die beengedeelte van die gehemelte
 gevoel word na die neus-resonansieruimte.
 Hoe dit ook sy, vers staan in elk geval
 dat die lug in die neusgang meetril,
 sodat in vokale nie in blote mondklank
 is nie. So merk Sweet bv. in sy
 Primer §180 op, "Slight nasality is almost
 universal in English speech. Ofskous dus
 van die sogenaamde "nasal twang", wat veral
 kenmerkend is van die Amerikaanse uitspraak,

moet ons nieuwsgierigheid es in universele
verskyning in taal beskou. Hierdie
nieuwsgierigheid is egter nie assimilasie nie.

Vergelyk in hierdie verband die
kinografiese neuskuif by die uitpraak
van die vokaal ɔ . Eyn trillingsgolpie
is merkbaar.

Die neiging om te assimileer word
sterker na gelang die vokaal in, die
onmiddellike nabyheid van 'n nasale
medeklinker kom te staan. Die
oorgang van vokaal tot nasaal, en anders
om, is 'n geleidelike proses, soos trouens
die geval is met alle opmeekaarvolgende
klanke, sodat ons jn skerp afgebakende
grensskeiding tussen vokaal en nasaal
kan trek nie.

Dus word die velum by
vokaal + nasaal afgeleë voor die vokaal
klaar uitgesproke is, en by die vokaal
in nasale kleur.

By nasaal + vokaal bly die velum
hang ook na die vokaal al aangewag
is.

Vergelyk in hierdie verband die
kurwe van a:u en u a: . Opmerklik
is dat alleen 'n gedeelte van die vokaal
genoseleer word. Die kinograaf is egter
nie noukeurig en vertroubaar genoeg om
verder gevolgtrekkinge te maak nie.

Albei is gevallig van gedeeltelike

assimilasie - die eerste regressief, die tweede progressief. Dit is egter gedeeltelike nasalisering sonder verdwyning van die vokaal.

Volke nasalisering is baie gewoon in Afrikaans - meet as in verreweg die meeste ander tale. Wat plaasvind is as volg. Die nasaal beïnvloed die voorafgaande vokaal en gee dit 'n sterk nasale klend, - dus regressive assimilasie. Deur die neiging tot arbeidsbesparing en slaf artikulasie, (so kenmerkend van die Afrikaanse uitdrukking) en deels omdat die vokaal al 'n nasale klend het, is ons geneig om die nasaal nie te artikuleer nie maar direk oor te gaan tot die artikulasie van die vernouingsklank of vokaal. Die oorgang is 'n geleidelike proses sodat nasalisering gewoonlik gepaard gaan met verlenging van die genasaleerde vokaal.

Die nasaal word nie "gebruik" soos sommige fonetisies beweer nie. Dit word alleen gedeeltelik uitgelaat. Die sagteghemelte behou sy funksie. Alleen die tong artikuleer nie, maar gaan direk oor tot die artikulasie van die volgende vernouingsklank.

Volke nasalisering moet dus maar gedeeltelik as 'n tipe van assimilasie beskou word.

Reël Volkomne nasalering is heel gewoon in
vokaal + alveolêre nasaal + vernauwingsklank.

x œ : s

k ǣ : s

ð : x e :

ð : l a : t

Opmerklik is dat vokaal + alveolêre
nasaal voort in klapper nie volkomne
nasalering ondergaan nie. Die neiging om
die nasaal en die klapper te assimileer is
te sterk.

Voor bilabiale klappers p en b assimileer n tot m

ɔ m bə kɑ : m

ɔ m pɑ : p

By die dentale klappers t en d moet die tong
in dentale posisie inneem wat dus die
uitspraak van die voorafgaande alveolêre
nasaal vernaklik.

k a n t

b a n d ə

Voor k en g is die neiging om die
nasaal n te velouriser te sterk, en ons
hoor bv.

ɔ ŋ k l o : p

Gok voort m is die neiging om te assimileer
te sterk.

ɔ m → m

ɔ m ə k a : p

Tog blyk dit heel duidelik by die kinograafteek dat waar 'n klapper die vokaal voorafgaan, die nasalering vroeër intree. Waarskynlik moet ons dit verklaar deur aan te neem dat by die afsluiting van die klappers, die lugstroom vragtydiglik 'n uitweg soek en dat deur die bewussyn van 'n volgende nasaal by die sagteghemelte vind. Dus sal daar in die geval van 'n klapper 'n groot gedeelte van die lugstroom deur die neusgang vloeï as by 'n vernouingsklank.

Vergelyk in hierdie verband die kinograafteekke van $d\tilde{a}:s$ met die van $x\tilde{a}:s$. By $d\tilde{a}:s$ begin die nasalering sodra die klapper outploff is. By $x\tilde{a}:s$ begin die nasalering eers wanneer die lugstroom van die vokaal in volle vaart is.

Opmerklik is ook dat hoe laer en meer na agter die artikulasie-stand van die vokaal, hoe groter die mate van nasalering.

In die geval van die horisontale stand van die vokaal op die vokaalkaart, moet ons tot verklaaring ooreen dat agtervokale nader aan die sagteghemelte gevorm word as die voorvokale en dus die neiging om te assimileer versterk.

Tot verklaaring van die vertikale stand van die vokaal op die vokaalkaart is dit heel duidelik dat hoe hoër die vokaal, hoe nader dit aan die artikulasie-stand van die alveolêre nasaal is, wat dus

die uitspraak van die nasaal vernaklik.
 Aan die ander kant, hoe laer die
 vokale, hoe verder weg van die
 artikuleringsplek van die nasaal, sodat
 ons deur die neiging tot arbeidsbloeding
 en slap artikulasie geneig is om die
 nasaal nie te artikuleer nie.

In verband met die feit dat
 middelhoe blinkers minder genasaleer word,
 en hoe blinkers so goed as nooit
 genasaleer word nie, is alreeds deur
 Afrikaanse fonetici aangetoon dat daar betreklik
 min woorde in Afrikaans bestaan wat
 middelhoe en hoe blinkers, veral die
 laaste, in die vereiste posisie voorkom.
 Alhoewel dit aanneemlik lyk, moet ons
 dit egter as sekondêr beskou. Primêr
 bly in elk geval dat dit organies
 moeiliker is om by hierdie blinkers
 te nasaleer as by die meer ope blinkers.

Hierdie bogenemde reël is lank nie
 konsekwent nie. Uitsonderings is o.o.

I. Mindergebruikte woorde

II. Leenwoorde

III. Kultuurwoorde

K R N S

IV. Wanneer die vernouingsklank in meervouds - s is
 bv m a n s

Reël. Volkomme nasalering is ook algemeen in
 I. Vokaal + alveolêre nasale + vokaal van
 'n volgende lettergreep of woord wat die
 klem dra, of wanneer die klem op die
 lettergreep met nasale val.

ʔ̃: ʔ̃ā: xə n a: m

ʔ̃ā: ʔ̃é: n

tē: ʔ̃é p s t ə

fā: ʔ̃é i k ə

II. Wat ons histories - geskrewe i vind.

Daar bestaan vier monnlke uitsprake
 hiervan. nl. ə ʔ̃: ə n ə m (ə n)

ə n verset voor vokal ʔ̃ə n - o r l o: s e

ə m " " bilabial klinker ʔ̃ə m p s t

Die verskeiding van ə en ʔ̃: in die
 ander posisies is heel willekeurig. Wat
 die vertelling van reël hiervoor verder
 betref, is dat een en dieselfde spreker
 nie eers in sy eie uitspraak konsekwent
 is nie.

Nasalering is ongetuifeld in moeilike vraagstuk in ons taal. Apart van onderlinge verskille tussen individuele sprekers en tussen spraakgebiede, is daar nog die inkonsekwente uitspraak van een en dieselfde spreker. Hierdie onreëlmatigheid kan deels verklaar word.

Hoe minder beskawing en opvoeding, hoe sterker die neiging om te nasaleer. Dit word bewaarheid deur die feit dat nasalering so in wydversprekte verskynsel onder die laere volkshlasse is. So ondergaan kultuur- en boekwoorde so goed as geen nasalering nie, terwyl die gewone omgangstaal vol daarvan is.

Nasalering gaan gepaard met slop artikulasie en energieloosheid. Dus sal ons minder of meer nasaleer na gelang ons met bedagsaamheid of slordigweg praat.

Opmerking oor die ontstaan van nasalering in Afrikaans:-

Algemeen bekend en aangeneem is dat die Afrikaners nasalering oorgeërf het uit Nederlands, Frans, of self, soos sommige betoeg, uit Portugees. M.i. word die belangrikste faktor uitgelaat nl. Hottentotie invloed.

alhoewel nasalering baie gewoon in Frans is, glo ek nie dat dit veel invloed op die ontwikkeling van Afrikaans kon gehad het nie, aangesien die invloed van Frans in die algemeen maar gering was.

In Nederlands en Portugees spel nasalering
is in geringe rol dat er twyfel of
dit enigzins die minste invloed op
die ontwikkeling van Afrikaans kan gehad het.

M.i. is ons nader aan die waarheid
as ons Kottentotte invloed aanneem. Fonetiese
ondersoek na Kottentotte uitpraak bewys dat
nasalering by die Kottentotte in sterk neiging
maes gewees het. Veral die drie volgende
vokale ondergaan sterk nasalering.

ã bhã Cã p

ĩ hĩ tsĩ mĩ mĩs

ũ mũ ʔpũ

D.w.s. hoe vokale wat die Afrikaner
sogenaam moeilik vind om te nasaleer,
nasaleer die Kottentotte wel met gemak.

Now word dit algemeen aangenem dat
die Kottentotte van die begin van die
stigting of die taal van die blanke
aangeleer het, en dat die Kottentot - kinders,
in die diens van blankes, grotendeels, (dens
hul gebrekkige uitpraak van Nederlands,)
die uitpraak van die blanke kinders
beïnvloed het. Soe ons dan nie ten
oprigte van dit alles kan aanneem dat
die Kottentotte eers Nederlands gaan nasaleer
het en dit toe oorgedra het aan die
blankes deur middel van die kinderleer
nie?

i. Paar opmerkinge oor Assimilasioe in Afrikaans:

Dit is opmerklik dat ek, behalwe in die geval van nasalering, betreklik weinig gevra het oor assimilasioe van vokale. Dit wil egter nie sê dat assimilasioe van vokale in algemene verskynsel is nie. Intendeel is dit net anders om. So die algemeen is konsonante meer stabiel as vokale, en in woord- en sinsassimilasioe is dit gewoonlik die vokale wat hul wysig volgens die konsonante. Dit is egter so natuurlik dat ons opgehou het om dit as assimilasioe te beskou. Dit sou allans ook feitlik onmoontlik wees om assimilasioe van vokale te formuleer.

Assimilasioe in Afrikaans betref veral labialisering, velarisering, palatalisering, en nasalering.

Behalwe in die geval van nasalering skyn assimilasioe in Afrikaans meestal progressief te wees.

Die reël wat ek geformuleer het, moet lenk nie as konsekwent beskou word nie.

In die eerste plek moet daar rekening gehou word met die gewestelike uitspraak van die verskillende spraakgebiede.

In die tweede plek is die uitspraak van een en dieselfde persoon nie altyd konsekwent nie.

Verder moet daar ook rekening gehou word met die geestestestand van die spreker. Soos deurgaans aangetoon is,

vindt assimilatie betrekkelijk weinig plaats
waar die woorden of lettergrepen beklemtoon,
of met nadruk uitgesproken worden.

Dat assimilatie in groot rol in onze
taal speelt, staat onwrikbaar vast. Gedenk
al die pogingen wat aangevend wordt om
afbreken te standaardiseren en onder meer te
brengen, gaan de ontwikkeling maar steeds
vort.

INHOUDSOPGAWE.

HOOFSTUK 1.

Die radiodrama in sy verhouding tot verwante dramasoorte.

§ 1.	Algemeen	bls.1.
§ 2.	Gebied van drama	" 1.
§ 3.	Algemeen-menslike van drama.	" 2.
§ 4.	Verskyningsoorte van drama (verhoogdrama, rolprentdrama en radiodrama) en hulle onder- skeie metodes	" 3.
	(a) Aard	" 4.
	(b) Metodes	" 6.
	(1) Beweeglikheid	" 7.
	(2) Verbeeldingswerking	" 10.
	(3) Massawerking	" 16.
	(4) Wisselwerking tus- sen speler en gehoor	" 18.
	(5) Tydsduur	" 19.
	(6) Vorm	" 20.
	(7) Speelkuns	" 22.

HOOFSTUK 11.

Die radiodrama as algemene toneelverskynsel.

§ 1.	Benaming of betiteling	" 28.
§ 2.	Inhoud	" 28.
§ 3.	Aanvang	" 30.
§ 4.	Handeling	" 32.
§ 5.	Dialoog	" 33.
§ 6.	Karaktertekening	" 35.
§ 7.	Tema	" 36.

Die radiodrama as algemene toneelverskynsel
(vervolg).

§ 8. Humor en komiek	bls. 39.
§ 9. Verwerkings	bls. 40.
§ 10. Verteller	" 41.
§ 11. Byklanke of klankeffekte.	
(a) Soorte	" 44.
(b) Aanwending	" 47.
(c) Toelaatbaarheid	" 52.
§ 12. Musiek	" 54.
§ 13. Die radiospeler	" 58.
§ 14. Die kontrole-ingenieur ...	" 61.
§ 15. Die regisseur	" 62.
(a) Taak	" 62.
(b) Teksbepaling	" 62.
(c) Keuse van musiek	" 64.
(d) Keuse van byklanke ..	" 64.
(e) Keuse van spelers ...	" 65.
(f) Die repetisies	" 66.
(1) Leesrepetisie	" 66.
(2) Klankrepetisie ...	" 68.
(3) Mikrofoonrepetisie	" 68.
(g) Die uitsending	" 69.

HOOFSTUK 111.

Die radiodrama in Suid-Afrika.

§ 1. Algemeen	" 71.
§ 2. Die koms van die radio ...	" 71.
§ 3. Die eerste radiodramas ...	" 73.
§ 4. Verdere ontwikkeling	" 76.
§ 5. Die tekort aan skrywers ..	" 85.
(a) Algemene redes	" 85.

Die radiodrama in Suid-Afrika (vervolg).

(b) Besondere redes	bls. 88.
§ 6. Tegniiese Stand	" 88.
(a) Senders	" 89.
(b) Spelers	" 90.
(c) Regisseurs	" 91.
§ 7. Die invloed van die Suid-Afrikaanse radiodrama	" 93.
§ 8. Televisie	" 97.
§ 9. Slotbeskouing	" 99.

BIBLIOGRAFIE

" 101.

HOOFSTUK 1.

Die radiodrama in sy verhouding tot verwante dramasoorte.

§ 1. Algemeen.

In hierdie hoofstuk gaan ons ons^{1.} besig hou met die wese van die radiodrama, die wyse waarop hy hom openbaar en met prinsipiële opmerkings oor radiodrama en verwante dramasoorte. Ons neem aan dat die leser reeds vertrouwd is met die algemeen-aanvaarde kenmerke van „gewone” drama b.v. vertoning, intrige, karaktertekening, dialoog, handeling, bou, inkleding asmede die indeling in soorte soos treurspel, blyspel, ens. Op enkele aspekte van hierdie drama moet ons egter nader wys. Allereers die gebied wat drama bestryk.

§ 2. Die gebied van drama.

Balthazar Verhagen sê: „de psyche van den mensch, het totaal zijner gevoelens, neigingen, hartstochten, ideëen, in hunne eeuwige schakeeringen en wisselwerkingen: ziehier het domein van den Dramaturg”^{2.}

Ferdinand Brunetièrê praat van „vertoning van die wil van die mens in botsing”,^{3.} terwyl Brander Matthews sê dat „the conflict of human wills has ever been the mainspring of drama”^{4.}

1. Ook hoorspel geneem (vgl. die term toneelspel)

2. Dramaturgie, Amsterdam, 1927, bls. 4.

3. Soos aangehaal in Schoonees en van Bruggen, Inleiding tot die Studie van Letterkunde, Pretoria, 1937, bls. 261.

4. B. Sobel (redakteur), The Theatre Handbook, New York, 1940, bls. 226.

Uit hierdie menings oor die drama blyk dit dat die handeling van die karakters in 'n drama die logiese gevolg van hulle psigiese samestelling is. Hierdeur kom hulle in botsing met ander karakters, met bonatuurlike magte of met sosiale omstandighede. Of anders bots hulle met hulleself m.a.w. dis 'n innerlike botsing. So 'n¹ soort botsing word meestal in die treurspel aangetref. En alhoewel daar ook in die treurspel ander soorte botsings voorkom, sou dit met min uitsonderings herlei kan word tot 'n innerlike botsing.

§ 3. Die Algemeen-menslike van drama.

Waarheid is die groot toets wat aan 'n drama gestel moet word. Namate die intrige, die karakters, die handeling en die dialoog aanneemlik is, in die mate is die drama ook geslaag. Die gehoor moet sover gebring word dat hulle „saamspeel“. Die drama kry vir hulle betekenis deurdat hulle die botsende emosies van die karakters, in mindere of meerdere mate, ook in hulle eie siele terugvind. Die drama moet dus 'n beeld inhou van die dinge wat die toeskouer kan verstaan. Die toneelganger wil opnuut kennis maak met die Mens (d.i. homself). Hy wil tot nadenke gestem word oor sy eie lewe, oor sy verhouding teenoor God en ander hoë magte; hy wil aangevuur word om met nuwe moed sy ideale verwesenlik te sien, om sosiale misstande uit die weg te ruim. Hy kan lag oor maatskaplike instellings en gebruike of oor sy eie grootdoenerige klein

1. Vgl. Hamlet, King Lear, Macbeth, Othello (Shakespeare).

bestaantjie of hy kan tot die ontnugtering kom dat die menslike bestaan maar net 'n kringloop is waarvolgens jy eindig waar jy begin. Hoe dit (eekal) mag wees, die toneelganger verlang 'n ware spieël waarin hy 'n afbeelding kan sien van sy eie doen en late.

Baie dramas wat nie op veel algemeen-menslikheid kan roem nie, is egter uiters populêr. Dink maar (aet) aan sommige dramas, veral rolprentdramas waarin die intrige 'n groot rol speel. Die dade van bonatuurlike helde en skurke word met graagte aanskou, terwyl die fantasie ook altyd sy bewonderende skare afdwing. Met goeie drama het sulke stukke egter selde iets te make. Die gewildheid van die stof moet eerder gesoek word in die feit dat bioskoopgangers op hierdie wyse 'n geleentheid aangebied word om aan hulle verbeelding vrye teuels te gee en ontvlugting te kry van hulle eie prosalese, alledaagse bestaan.^{1.}

§ 4. Verskyningsoorte van drama (verhoogdrama, rolprentdrama en radiodrama) en hulle onderskeie metodes.

Ons kan praat van die verhoogdrama, rolprentdrama en radiodrama as verskillende verskyningsoorte van drama, waarby iedere vorm sy eie aard besit en sy eie metodes aanwend om sy doel te bereik. Vergelyking van hierdie vorme sal ons in besonder help om die aard van die radiodrama nader te bepaal.

1. Dink ook aan die „ontvlugtingsproses“ wat gedurende die oorlogsjare (veral die latere oorlogsjare) in swang was. 'n Oorlogsmoeë publiek het stukke wat met die oorlog te doen gehad het, swak ondersteun.

a) Aard van verskyningssoorte. Die feit dat
^{1.} die klankprent en die verhoogstuk die geleentheid bied om te sien en te hoor wat aan die gang is, is die opvallende kenmerk van van hierdie dramasoorte in teenstelling met
^{2.} die radiodrama en die stilprent.

Afgaande van Balthazar Verhagen se omskrywing van drama sou slegs die klankprent en die verhoogstuk waaragtige draers van „drama” kan wees. Hy sê drama is „de uitbeelding eener menschelijke gebeurtenis door een groep ,handelenden’ ten aanschouwe en
^{3.} ten aanhoore van een publiek”. Met hierdie mening kan ons nie ten volle akkoord gaan nie. Dit dek nie alle aspekte van die saak nie.

Dit is volkome waar dat die drama eers dan aan sy doel beantwoord wanneer die handeling meegedeel word, maar m.i. kom dit minder daarop aan op welke wyse die handeling verrig word, mits dit doeltreffend geskied. Dit kan gedoen word deur die oog en die oor te prikkel, maar ook deur middel van slegs een van die organe.

’n Stuk kan m.i. selfs ’n drama wees al word dit net gelees, m.a.w. die gehoor bestaan uit een persoon. Die persoon

1. Die rolprent is „die kuns om ideë langs fotografiese weg in geordende, sigbare en hoorbare beweging weer te gee”. (H. Rompel, Die Bioskoop in diens van die Volk, Bloemfontein, 1942, bls. 42)
2. Vgl. die marionette-spel, die ballet ens.
3. Dramaturgie, id., bls. 2.

wat die stuk lees, kan nie die handeling sien nie, maar deur die hulp van sy verbeelding in te roep, kan hy vir hom die omstandighede voorstel. In sy sie geesteswêreld skep hy dus vir hom 'n „toneel“. Op hierdie „toneel“ beweeg die figure in ooreenstemming met die mate waarin die leser (~~die leser~~) die karakters verstaan en die milieu onder die knie het. In hierdie geval is die leser beide „spreker“ en „hoorder“. Met uitbreiding is dit min of meer dieselfde proses wat plaasvind in die radiodrama. 'n Mens kan die proses in sy elementêre vorm as volg voorstel: in die radiodrama bestaan die spelers uit die lesers(hulle wat hardop lees); die luisteraars is die publiek of hoorders(hulle van wie verwag word dat hulle die hulp van hulle verbeelding sal inroep om die spelgang te sien). Dit is die radiodrama-opvoering in sy fundamenteelste en eenvoudigste vorm. Afgesien van die „kale“ vertolking beskik die radiomedium natuurlik oor bykomende middels om die drama aanskouliker te maak as wat die geval met enkel lees is.

Gordon Lea gaan selfs sover om te sê: „it is asserted that no play is complete until it has an audience. This is untrue. One might as well say that a tragedy of emotion between man and wife, enacted in the privacy of their drawing-room, is not a tragedy, because the general public are not invited to watch it“¹. Hier gaan Lea m.i. te ver.

1. Gordon Lea, Radio-drama, London, 1926.

Die voorbeeld wat hy aanhaal, kan die basis van 'n drama vorm; maar voordat daardie botsing in dialoogvorm, as uitingsmiddel van handeling uitgebeeld word sodat 'n gehoor dit meemaak, is dit nog nie 'n drama nie. Daar moet ook vertel word hoe die man en die vrou daar uitgesien het voor die botsing, wat aanleiding gegee het tot die botsing, hoe hulle gehandel het tydens die botsing en hoe hulle te voorskyn tree na die botsing.

Die radiostuk kan m.i. handeling aan 'n gehoor op 'n doeltreffende wyse oordra. Hy voldoen dus aan die grondeis wat aan 'n drama gestel word. Die radio kan dus, net soos die verhoog en die rolprent, die draer van drama wees. As dramas is daar nie wesenlike verskil tussen die drie soorte dramas nie.^{1.} Dit is slegs in die voorstellingswyse van die dramas dat elkeen van die mediums verskillende tegniese metodes gebruik

b) Metodes. 'n Mens kan nie dogmaties wees as 'n mens met iets lewends soos die kuns te doen het nie. Daarom kan jy nie sê dat die verhoog sekere dinge kan doen en ander dinge nie kan doen nie. Die tegniek van die verhoogdrama is gedurig aan die ontwikkel. Soveel word deesdae op die verhoog bereik, bloot deur inkleding en beligting (of soms deur die weglating van inkleding) dat ons in die toekoms nog verbysterd kan staan oor wat op die verhoog tuisgebring word.

Wat met reg beweer kan word, is dat die rolprentdrama en, in 'n mindere mate die

1. Die rolprentdrama en die radiodrama het albei voortgespruit uit die verhoogdrama.

radiodrama, vryer is van sekere gebondenhede wat die verhoogdrama kniehalter. Hierdie dramasoorte is tegnies toegerus om in sekere behoeftes te voorsien waaraan die verhoogdrama mank gaan.^{1.}

1) Beweeglikheid. Die rolprent en die radio kan 'n baie beweegliker voorstelling aanbied as die verhoog. Trouens „beweging” is die grootste voordeel in die geval van die rolprent;^{2.} die kamera volg die spelers waar hulle ookal gaan.

Laat ons die voorbeeld neem van A en B wat op 'n dansparty rusie kry. Die meningsverskil ontstaan in die danssaal. In die drie dramasoorte sal die gebeure min of meer as volg weergegee kan word: [Die verhoogdrama]. Op die verhoog eindig die toneel of bedryf met die vertrek van die paartjie na die danssaal. Aangesien die verhoog gewoonlik te klein is om 'n hele saal vol dansende mense voor te stel, staan die dramaturg voor die eerste keuse om slegs 'n gedeelte van die saal voor te stel. Op die agtergrond word die skuifelende voetstappe gehoor, die geselsery en die musiek. By so 'n voorstelling kan die rusie toneel uitgebeeld word.

1. Natuurlik het die verhoogdrama weer sekere kwaliteite wat die ander volkome missoos ons verder op (bls. 18) sal aantoon.
2. „Daar is geen werklike verskil tussen die grondbeginsels van die stilprent en die klankprent nie. Die vernaamste rede hiervoor is dat die gebruik van klank niks kon verander aan die feit dat die uiteindelijke eenheid van die rolprent beweging is----maak nie saak of dit nou sigbare of hoorbare beweging is nie”. (Die Bioskoop in diens van die Volk, id., bls. 19).

Die dramaturg se tweede alternatief is om die paartjie in 'n ander vertrek te plaas. Daar kan hulle dan stry.....oor iets wat reeds gebeur het en wat eers aan die gehoor verduidelik moet word. Hierdie alternatief baat die dramaturg nie veel nie. Aangesien die rusie slegs een van die aanleidende faktore is tot die hoofbotsing, besluit die dramaturg dat dit nie lonend sal wees om 'n hele toneelverandering terwille van 'n vyf-minuut lange geredekawel te veroorsaak nie. Hy besluit dus maar om die volgende toneel (of bedryf), sonder plekverandering, te laat begin met die binnekoms van A en B van die danssaal af. Tydens die gesprek blyk dit nou dat die twee rusie gekry het, ens. [Die rolprentdrama. In die rolprentdrama vergeesels ons die paartjie as hulle in die motor klim; ons hoor die gedreun van die motor; ons sien en hoor wat alles in die danssaal gebeur; hoe A te veel notisie van C neem.... te veel na B se sin. Ons gaan saam met hulle na 'n balkon; ons hoor die dansmusiek op die agtergrond; ons let op die bome wat heen en weer deur die windjie gewaai word en, lesbes, sien en hoor ons wat tussen die twee mense op die balkon plaasvind. Ons sien hulle vertrek, kwaad en nukkerig. Ons sien ook hoe hulle hulle sitkamer weer binnegaan. Die radiodrama. In die radiodrama is die visuele element heeltemal uitgeskakel. Ons hoor die motor se gedreun; ons hoor hoe hy tot stilstand kom. Die binnekoms in die danssaal word gesuggereer deur die woorde wat die deurwag sê en deur die musiek wat

geleidelik ingedoof word. Daarop volg die geselsery van die skare en uiteindelik ook die stryery van A en B. Deur die musiek stadigaan uit te doof, die lanterntjies in die bome saggies te laat klingel om wind te suggereer, deur gebruik te maak van kriekies of selfs 'n stroompie se gekabbel, word aan die luisteraar meegedeel dat die paartjie in die buitelug is. As die skrywer of regisseur op sy hoede is, sal hy sorg dat A of B 'n terloopse aanmerking maak om verder te verduidelik waar hulle is. In elk geval, die twee kan nie 'n oplossing van hulle probleem kry nie en hulle gaan huis-toe. Dis buiteluggeluide word uitgedoof en die musiek word sterker, want hulle moet weer deur die danssaal gaan om hulle jasse te gaan haal. Daarna word die musiek weer sagter, die deurwag voeg hulle nog 'n „goeienag” toe, of hy sê „'n huurmotor is gereed, meneer” of iets dergelike. Daarna hoor ons die motor vertrek. In hierdie stadium kan musiek die reëlmatige gedreun van die motor vervang om tydsverloop aan te dui.¹ Hoe dit sy, dis duidelik dat die radiomedium deur gehoorsindrukke die luisteraar saam met A en B kan laat gaan tot weer in hulle sitkamer.

Uit hierdie drie voorbeelde blyk dit dat baie beweegliker voorstellings in die

1. Of die motorrit aangedui word of nie, sal van die omstandighede afhang. Indien daar geen spesifieke rede is nie, sal dit altemit wenslik wees om dit baie in te kort, 'n paar maatstrepe musiek in te voeg, daarna weer die motorgedreun en onmiddellik daarna die geluid van die motor wat tot stilstand kom. 'n Aanhoudende motorgedreun, sonder meer, sal vervelig word en die handeling vertraag.

rolprentdrama en die radiodrama moontlik is, as in die geval van die verhoogdrama.

2) Verbeeldingswerking. Luisteraars na 'n radiodrama is oor 'n hele land(of aantal lande)versprei. Die luisterkring bestaan gewoonlik uit klein groepies. Hulle is kosmopolities, hulle bestaan uit alle lae van die gemeenskap. Nogtans kry hulle 'n intiemer „boodskap” oor die radio as deur middel van die ander mediums; hulle word gelyktydig deur die stem oor die radio „besoek”; die stem praat as't ware afsonderlik met elkeen van hulle.

Om hierdie toestand op sy beste te bereik, moet die luisteraar meehelp. Van die luisteraar word verwag dat hy ,tydens die opvoering, sy verbeelding sal gebruik. Maar die radiodrama vereis nie net „maklike” verbeelding van die luisteraars nie; dit vereis daarby inspanning en konsentrasie. Die radiodrama help weliswaar die verbeelding deur ^{1.} die gebruik van byklanke en musiek, maar die luisteraar moet „saamspeel” deur in sy eie geesteswêreld die omstandighede van die stuk vir hom voor te stel. Uit die aard van die saak sal die „toneel” wat die luisteraar „geskep” het, ooreenstem met die indrukke wat hy van die verskillende klanke gekry het. En natuurlik ook sal die „toneel” in ooreenstemming met sy eie basis van ervaring wees.

Dit kan met veiligheid gesê word dat, hoe meer die verbeelding by die aanhoor

1. Musiek is eintlik ook 'n byklank. Gerieflikheidshalwe skei ons hulle van mekaar. „Byklanke” word ook „klankeffekte” genoem.

van die radiodrama ingespan word, hoe groter die genot is wat uit die stuk gehaal word. Hieroor sê Gordon Lea: „By the very fact that the listener is called upon to give so much of his own personality to the radio-play is his enjoyment and appreciation of it intensified”.^{1.}

Van die drie dramasoorte stel die radiodrama die grootste eis aan die verbeelding van die luisteraars. Die verhoogdrama stellig die minste, aangesien die gehoor te doen kry met volbloed, lewende wesens. Tussen hierdie twee uiterstes staan die rolprentdrama wat sy effek verkry deur „handelende skaduwees”.^{2.}

Nadat 'n drama klaar geskryf is, is die dramaturg heeltemal van die spelers en die regisseur afhanklik. Hulle moet die stuk op 'n bevredigende manier aan die gehoor voorstel. Slaag die uitvoerende personeel nie daarin nie, is die stuk 'n mislukking. Tot op groot hoogte is dit die toestand in elkeen van die drie mediums, maar juis omdat die radio net die oor kan prikkel en die luisteraar so 'n groot bydrae lewer^{3.} in die vorm van verbeelding, is daar in die

1. Radio-drama, id., bls. 71.

2. Ons wil nie hiermee beweer dat die werking van die verbeelding altyd die „volledige” voorstelling van die verhoogdrama sal ewenaar of vergoed nie, maar dit kan ver gaan as kompensasiemiddel en het ook voordele van sy eie.

3. Vir die doel van hierdie vergelyking gaan ons van die standpunt uit dat elkeen van die dramasoorte oor 'n gehoor beskik, m. a.w. die radio-luisteraars lewer 'n bydrae in die vorm van verbeelding.

radiodrama-opvoering minder gevaar van mislukking as in die geval van die ander twee^{1.} dramasoorte. Laat ons 'n konkrete voorbeeld neem. Die volgende is die openingsaandui-^{2.} dings van 'n radiodrama:

MUSIEK IN EN NA AGTERGROND.

AANK.: Die toneel is 'n sel van 'n ter-dood-veroordeelde in 'n tronk in Gascogne, Frankryk, in die jaar 1558. Dis vroeg in die oggend.

MUSIEK STADIG UIT. KRUISVERVAAG NA EFFENSE EGGO IN DIE SEL. OOK DIE WIND EN DIE REËN IS HOORBAAR.

AANK.: Buite waai die wind en dit reën.

BYKLANKE NA AGTERGROND.

Slegs die broodnodige feite word verder genoem. Die byklanke dien om die feite vas te lê. Die luisteraar stel hom nou die toneel voor, binne die raamwerk van die gegewens. Dit kom nou nie daarop aan of hy hom verbeel dat die sel geen venster het nie, of dat daar geen lug in die vertrek binnekom nie. Ook kom dit nie daarop aan of hy hom verbeel dat die gevangene in 'n swart pak klere geklee is en of dit 'n wit pak is nie. Tensy hierdie visuele dinge 'n spesiale doel het, ignoreer die radiodrama dit heeltemal. En indien dit wel vermelding vereis, word dit eenvoudig genoem.

Op die verhoog en op die silwerdoek is die voorstelling nie so maklik nie. Al hierdie ou klein dingetjies moet sorgvuldig weergegee word. Die toneelinkleding

1. Natuurlik ook gevaar van minder bereiking.
2. Die Terugkeer van Martin Guerre, J.D. Fuchs.

moet pas by die tyd en die omstandighede.^{1.}

Oor die rol van die verbeelding
sê Gideon Roes: „Die luisteraar wat nie die
hulp van die dekor het nie, moet die hele
visuele toneel uit sy eie verbeelding of sy
vroeëre ondervinding aanvul en daarom is die
uitwerking wat die skrywer op hom kan hê,
veel subtieler en ryker aan fyn nuanses as^{2.}
in die geval van die skouburgganger.....

Die beweeglikheid van die radiodrama,
saam met die verbeelding wat die luister-
aars bydra, stel die radiodrama daartoe in-
staat om feitlik enige onderwerp onder die
son te behandel. Die simboliese spel, die
fantasie, hou vir die radiomedium geen onop-
losbare probleme in nie. 'n Handeling kan
met eweveel gemak in blomblare, of bo-op 'n
wolk, of binne in 'n sitkamer, plaasvind.
In die opsig is die keuse van die rolprent-
drama en veral die van die verhoogdrama, be-
perkter.

Aangesien die verhoogdrama en die
rolprentdrama veel minder eise stel aan die
verbeelding van die gehoor, as in die geval
van die radiodrama, moet daar in die voor-
stellings van die „visuele“ dramas baie sorg

1. In die Elisabethaanse drama is feitlik
geen dekor gebruik nie. 'n Bordjie het
aangedui waar die handeling plaasvind.
Die dramas van Shakespeare kon in sekere
sin vir die radio geskryf gewees het. Die
groot aantal tonele lewer geen moeilik-
heid in die radiomedium op nie. Ook nie
die tersyde en die alleenspraak nie. Let
verder op die mooi woordgebruik. Selfs
die binnekoms van die verskillende karak-
ters word aangedui.
2. In „Die Brandwag“, 8 Maart 1940, bls. 19.
Natuurlik veronderstel dit die „regte“
luisteraar. By gebrek aan voldoende ver-
beelding kan die drama baie „bloedarm“
word in die gees van die luisteraar.

aan die vertolkings bestee word. 'n Gebaar, 'n manier van stap, die een of ander persoonlike eienaardigheid kan so maklik steurend wees. Dit is juis hierdie faktore wat die werklikheidsillusie in die rolprenten die verhoogvertoning kan verbreek. Maar dan is daar nog die groter probleem, nl. die keuse van karakters. 'n Stuk vereis altemit 'n karakter met die een of ander liggaamlike eienskap, iemand wat skreeu-lelik is,^{1.} iemand met 'n boggel,^{2.} of selfs iemand wat 'n aantreklike uiterlike moet hê.^{3.} In sulke gevalle, om maar 'n paar eenvoudige voorbeelde te noem, staan die regisseur voor die moeilike probleem om die speler oortuigend te laat lyk; dus heelwat moeilikheid nog voordat daar begin speel word. Die radiomedium het met hierdie moeilikheid niks te maak nie. Dink maar aan die lastigheid wat die „visuele“ mediums ondervind om kinderrolle te beset.^{4.} Oor die radio kan 'n volwassene 'n kind se rol speel. Al wat vereis word, is dat die stem aan die nodige vereistes moet voldoen.

Ons wil, met dit al, nie beweer dat die verbeelding, hier enkel ook met die oor bereik, altyd, of selfs, gewoonlik, vir die gebrek aan visuele voorstelling kan vergoed nie. Soveel hang van die luisteraar

1. Vgl. Rostand, *Cyrano de Bergerac*.
2. Vgl. Shakespeare, *Richard III*
3. Vgl. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*. (Die rolprentverwerking van die verhaal)
4. En tog het Edna Best 40 jaar lank die kinderrol in „*The Constant Nymph*“ met groot sukses, op die verhoog vertolk.

1.

self af en selfs die beste verbeelding bly vaag vergeleke met die konkrete (en daardeur ryke en pakkende) voorstelling van verhoogdrama en rolprentdrama. Maar die gebrek aan die visuele hulpbronn het ook sy voordele. Ons het met opset hierdie voordele beklemtoon sodat die aard en wese van die radiodrama daardeur duideliker belig kan word.

In die verbygaan wil ons verder wys op hinderlike voorvalletjies waarmee 'n gehoor soms, tydens opvoerings, te doen kry. Dit is gewoonlik kleinighede en toevallighede, maar ook juis daarom instaat om die spel te strem.

a/ Wat die visuele mediums betref
hoef 'n mens slegs te dink aan babetjies wat huil, sigaar- of sigaretrook, die gekraak van papierkardoesse, luidkeelse (dikwels foutiewe of misplaaste) reaksies, ens.

Die blote feit dat daar in die verhoogvoorstelling onderbrekings tussen die bedrywe voorkom, bring gewoonlik al verslapte spanning mee, hoewel pouses ook 'n faktor kan wees in die opbou van die spanning; 'n onderbreking kan nodig wees om die gehoor as 't ware te laat asemskip. Maar sulke gevalle is uitsonderings. Die pouses het oor die algemeen, eerder 'n nadelige as 'n voordelige uitwerking op die voorstelling.

In die geval van die radiodrama is hinderlike faktore vir die luisteraar ook nie uitgesluit nie. Waar 'n groepie gesellig om 'n kaggel sit, is die versoeking baie
1. Vgl. bls. 11, vtn. 2. en bls. 13 vtn. 2.

groot om die een of ander opmerking te maak, soms oor iets wat niks met die luisterstof te doen het nie. Verder gebeur dit selde dat al die persone in die vertrek(as daar meerdere is) eweveel geïnteresseerd is in drama as sodanig, selfs afgesien van die bepaalde radiodrama. Die gevolg is dat daar soms heerlik gelag en geskerts word in die een hoek van die vertrek, terwyl iemand anders altemit sukkel om kop of stert van die radiogedoentes uit te maak. Dan nog laat ons babetjies wat huil, honde wat blaf, 'n telefoon wat lui en atmosferiese geraas heeltemal buite rekening. Hierdie feite(wat terloops in 'n mate veroorsaak word deur die gebrek aan massawerking, wisselwerking tussen speler en gehoor en die visuele hulpbronsaam met die eise wat aan verbeelding en inspanning gestel word) bring mee dat die hindernisse en onderbrekings by radio-inluistering, oor die algemeen meer is as by toneelopvoerings en filmvertonings.

3) Massawerking. Ons het gesien dat alrehande hindernisse tydens die opvoerings van die verskillende dramasoorte voorkom. Die feit dat 'n skare in een groot vertrek saamdrom om 'n verhoogopvoering of rolprentvertoning te aanskou bring hinderlikhede mee, maar terselfdertyd hou hierdie skare 'n groot voordeel in. Tot op groot hoogte word hierdie moeilikheidjies, vreemd genoeg, deur die gehoor self oorbrug.

As die oorgrote meerderheid van die gehoor in die skouburg of bioskoop simpatiek staan teenoor die handeling wat voor hulle

afgespeel word, kan hulle onbewus en onwillekeurig, die enkelinge wat nie deur die stuk geboei word nie, opneem in die algemene atmosfeer van opgewondenheid en entoesiasme. Let maar op die gehoor terwyl 'n spannende episode afgespeel word. 'n Doodse stilte heers. Dit kom voor asof niemand asemhaal nie. Nou en dan is daar 'n skielike intrek van die asem, of 'n half-gesmoorde uitdrukking van afgryse. Dit is hierdie dinge wat die gespanne atmosfeer opbou. Dan wanneer die spanningstukkies oorgaan in 'n lagwekkende voorval, breek die spanning, iemand begin te lag en skielik skater die hele saal. Of die lag nou voorkom as gevolg van die verbreekte spanning, as teken van histerie, of vanweë die snaaksheid van die gebeure op die verhoog, is hier nie ter sake nie. Die feit bly dat die lag aansteeklik is. Dit sien ons nog duideliker in 'n klug waarin daar soms feitlik geen spanning voorkom nie.

Wat dramatiese voorstellings betref, is hierdie massawerking beperk tot plekke waar 'n skare bymekaar is. Omdat dit die geval is in die skouburg en die bioskoop, trek die verhoogdrama en die rolprentdrama veel voordeel uit hierdie verskynsel. Aangesien egter die luisteraars na die radiodrama gewoonlik hoogstens uit klein groepies bestaan, is die werking van die massagees baie beperk. In die praktyk word dit ongetwyfeld selde aangetref. Die moontlikheid van die massawerking tydens 'n radiodrama-voering is egter nie uitgesluit nie. Dit is wel moontlik. Maar dan sou 'n mens 'n betreklik

groot skare moet hê wat luister en wat aandagtig luister. Voeg daarby die groot eise wat die radiodrama aan die verbeelding stel (wat gevolglik by een en dieselfde gehoor, verskillende „tonele“ sal veroorsaak) en ook die gebrek aan wisselwerking tussen speler en gehoor by die radiodrama en 'n mens kom tot die gevolgtrekking dat selfs indien die massagees in die radiodrama-opvoering aangetref word, dit op verre na nie so 'n krag kan wees as in die geval van die verhoogdrama nie. En ook nie so sterk as in die rolprentdrama nie.

Die gebrek aan massawerking in die radiodrama, is een van die groot tekortkominge in hierdie medium.

4) Wisselwerking tussen speler en gehoor.

Hierdie verskynsel van wisselwerking tussen gehoor en speler is eintlik een met die massagees. In die verhoogvertoning vul hulle mekaar aan. In die voorstellings deur medium van die radio en die rolprent, kan daar geen wisselwerking bestaan nie.

In die verhoogopvoering is daar 'n gedurige wisselwerking tussen gehoor en speler. In groot mate bepaal die houding van die een die optrede van die ander. Dis geen geheim nie dat toneelspelers, binne die raamwerk van die eise wat die stuk stel, hulle vertolkings aanpas by die stemming van die gehoor. Die sukses van die opvoering hang gedeeltelik af van die mate waarin die gehoor „saamspeel“. Teneinde die simpatie en samewerking van die gehoor te kry, is dit gebruiklik om „kleur“ aan die vertolking te gee in ooreenstemming met die luim van die gehoor.

1.
hoor.

Die voorstellings deur middel van die radio en die film is betreklik lewenlose voorstellings. Die rolprentvertoning bly per slot van rekening net 'n afbeelding van die handeling van mense. In hierdie soort opvoering is die kamera die oog van die gehoor. Nog minder „lewend” as die rolprentvertoning, is die radiodrama-opvoering. In hierdie medium kry die luisteraar niks meer as gehoorsindrukke van 'n handeling nie. Teenoor hierdie twee dramasoorte tref ons in die verhoogopvoerings lewende mense aan: volbloed mense wat asemhaal en sukkel en swoeg. Hulle optrede is ^{nie} net 'n afbeelding van die mens nie. Dit is die mens self. Hulle gesprekvoering is nie net 'n stem nie, maar wesenlike gepraat met al die egte byhorende gebare, mimiek ens.

Hier oortref die verhoogdrama die radiodrama en ook die rolprentdrama weereens ver.

5) Tydsduur. Die gewone verhoogdrama en rolprentdrama neem om en by twee en 'n half uur in beslag. Die radiodrama daarenteen kan so lank duur as wat dit die aandag van die luisteraars kan behou. Aangesien die radiodrama soveel inspanning en konsentrasie vereis en geen visuele hulpmiddel het nie,

1. Ook in ooreenstemming met die waarnemingsvermoë van die gehoor. Op „eerste aande” het die spelers met 'n baie skerp-sinniger en kritieser gehoor te doen as op die daaropvolgende aande.
2. Natuurlik is daar uitsonderings. Vgl. die klankprent „Gone with the Wind” en die verhoogstuk „Mourning Becomes Electric” (Eugene O'Neill)

duur die radiodrama selde langer as 'n driekwartuur. Die ondervinding het geleer dat die ideale tydsduur van die radiodrama tussen twintig en vyf-en-veertig minute is.

As gevolg van die beperkte tydsduur, is dit gebiedend nodig om in die radiodrama so bondig en pakkend moontlik te wees, net soos in die geval van die eenbedryf en die kortverhaal. Woordgebruik is van die allergrootste belang: alles wat enigsins oorbodig is moet meedoënloos geskraap word. Soos in die eenbedryf en die kortverhaal moet daar onmiddellik op die sentrale doel afgestuur word en enige „bypraat“ wat altemit in die verhoogdrama en die rolprentdrama toelaatbaar is, kan hier nie geduld word nie.

1.
6) Vorm. In teenstelling met die verhoogdrama en in mindere mate met die rolprentdrama, is die radiodrama nog maar in sy suigelingsjare. Aan die verhoogdrama kleef daar 'n eervolle en ryke tradisie vas, wat baie ver terugstrek in die geskiedenis. Die rolprentdrama het slegs omtrent vyftig jaar om op te roem; maar reeds was dit 'n veelbewoë leeftyd waarin geboorte- en die langbeenjare agter die rug is. In 'n bedryf wat dreig om, wat inkomste betref, die tweede grootste in die wêreld te word, kan dit nie anders as snel gaan nie. Die radiodrama daarenteen is nog maar in die eksperimentele stadium. Dit was nog sommer 'n paar jaar gelede dat verhoogtegniek deur spelers voor

1. Hier slegs 'n paar algemene opmerkings. 'n Nadere ontleding vind plaas in Hoofstuk 11, Abs. 28.

die mikrofoon gebruik is. Selfs vandag nog vorm stukke wat oorspronklik vir die verhoog geskrywe is nog die grootste bron^{1.} van materiaal vir die radio. Daar is reeds ver gevorder op die pad van die radiodramategniek. Die ontwikkeling is snel, maar die moontlikheid is nie uitgesluit dat die metodes wat vandag toegepas word, oor tien of vyftien jaar as heeltemal verouderd en vreemd aan die radiomedium beskou sal word nie. Die radio en byname die radiodrama is tot dusver feitlik 'n onontgonne terrein. Dat skrywers en navorsers 'n ryk gebied het om op te werk en dat groot ontwikkelings vir die radiowese voor die deur staan, val nie te betwyfel nie.

Om egter soos Val Gielgud te beweer dat die radiodrama die Aspoestertjie^{2.} van die drama is, is klaarblyklik verkeerd.

^{3.} Tereg het Gideon Roos opgemerk dat „sy beeldspraak is 'n ongelukkige....want dit stel voorop dat die ander drama-vorms die ouer(en leliker!) susters moet wees, wat met allerhande gemeenhede probeer dat hul jonger en mooier sustertjie in hul gebiede sal indring. Dis alleen nodig om daarop te wys dat die radiodrama geensins neig om byvoorbeeld in die sfeer van die skouburgdrama in te dring nie en verder dat laasgenoemde „ouer suster“ die jongere gedurig aanmoedig

1..Merkwaardig is ewenwel dat stukke wat nie vir opvoering op die verhoog geskik is nie, uiteraars selde geskik is vir uitsending.

2. W. Kozlenko(redakteur), „The One-Act Play Today“, New York, 1938, bls. 97.

3. „Die Brandwag“, 26.1.40, bls. 18.

deur van haar beste prestasies(in verwerkte vorm natuurlik) tot haar beskikking te stel!

7) Speelkuns. In die vorige bladsye het ons laat blyk dat die drama sy hoogste roeping vervul wanneer dit aan die buite¹wêreld berig word, m.a.w. wanneer dit opgevoer word. Die sukses van die drama hang af van die vertolking. In groot mate dus van die spelers. Daarom wil ons hier kortliks stilstaan by die speelkuns.

Oor die wyse waarop die speler in enige drama moet „speel“, bestaan daar 'n groot verskil van mening. Josephine Dillon¹ sê: „An actor must be in complete control, not only of himself, his voice, his body, and his emotions, but also of his projection of the other person, the part he is playing, into the consciousness of the audience“.

Dit is dieselfde teorie wat verkondig word deur die groot Franse akteur Coquelin. Hy² sê: „The actor must remain master of himself even in those moments where the public, carried away by his acting thinks him most absolutely distracted. He must see what he is doing, judge himself, and retain his self-possession. Briefly, he must not experience a shadow of the sentiments he is expressing.....at that very moment when he is expressing them with the greatest truthfulness and power.....the right interpretation once found, let it be maintained once and

1. Josephine Dillon(Gable), Modern Acting, New York, 1940, bls. 259.

2. C. Coquelin; „L'Art du Comedien“. Elsie Fogerty se vertaling The Art of the Actor, London, 1935, bls. 71.

for all. It is for you to fix the means of recapturing it identically when and where you wish. The actor must never lose his head. It is false, it is ridiculous to think that the height of the actor's art is to forget that he is before the public. If you so identify yourself with the part that in looking at the spectators you ask yourself "Who on earth are all these people?" and no longer know where you are, you have ceased to be an actor: you are a lunatic".

Die belangrikheid van „gevoel" word egter ook erken deur die Coquelin-skool en kom tot sy reg tydens die repetisies. Gedurende die instudeer¹tydperk word al die moontlike interpretasies uitgetoets. Nadat daar dan op 'n vertolking besluit is, word stemgebruik, die by²behorende gebare, bewegings, uitdrukkings ens. deeglik vasgelê. Teneinde die rol oortuigend te vertolk beveel Josephine Dillon 'n simpatieke benadering aan. Die karakter moet begryp word. Dit is nie 'n kwessie of die karakter gelyk het nie, maar of hy verstaanbaar is. Die speler moet besorgd wees „about his welfare and his mistakes and his future. It is that concern and sympathy that make you play the part well"¹.

Van die grootste spelers is aanhangers van hierdie teorie van Coquelin, diegene dus wat voorgee dat hulle „voel" (hulle wat namaak). Sulke spelers is ook maklik daartoe instaat om eers 'n gehoor tot tranes te beweeg en daarna van die verhoog af te

1. Modern Acting, id., bls. 259.

stap en hulle met allerhande alledaagse dingetjies besig te hou, selfs met allerhande uitspattighede.

Die geniale Rus, Constantin Stanislavski, noem die Coquelin-groep die „skool van voorstelling“.....^{1.} „the school of representation“. Gedeeltelik stem hy saam met Coquelin, maar hy sluit eie gevoel op die verhoog nie heeltemal uit nie. Hy sê:^{2.} „Everyone at every minute of his life must feel something. Only the dead have no sensations. It is important to know what you are feeling on the stage, because it often happens that even the most experienced actors work out at home and carry onto the stage something which is neither important nor essential for their parts“. Daarby voeg Stanislavski:^{3.} „An actor lives, weeps and laughs on the stage, and all the while he is watching his own tears and smiles. It is this double function, this balance between life and acting that makes his art“.

Teenoor Coquelin staan weer 'n akteur soos Henry Irving wat beweer dat die speler elke emosie op die verhoog moet „beleef“. Hy heg baie min waarde aan kontrole oor die rol.

Om te sê dat enigeen van hierdie teorieë volkome reg of verkeerd is, is om die minste daarvan te sê, verspot. Of spelers dus 'n rol maklik „voel“ of slegs voorgee dat

1. C. Stanislavski, An Actor Prepares, New York, 1946, bls. 21
2. C. Stanislavski, An Actor Prepares, New York, 1946, bls. 22.
3. An Actor Prepares, id., bls. 252.

hulle „voel" is bloot 'n kwessie van smaak en aanleg. Dit is immers die resultaat wat tel en nie die metode nie. Om egter sonder meer van „gevoel" tydens 'n opvoering gebruik te maak, hou veel gevaar in. Dit is so maklik om uiteenlopende en verkeerde vertolkings te gee. Tereg sê Raymond Massey:^{1.}

„I am convinced that the abandonment of this control to the vagaries of the artists' own emotions may blur and distort the author's intention which, after all, is what we are trying to deliver, clearcut, to the audience. Daarby moet in gedagte gehou word dat sommige verhoogopvoerings oor 'n lang termyn strek; gedurende hierdie tydperk word van spelers verwag om aand na aand erg emosionele rolle te vertolk. Waar dit die geval is wil dit my voorkom, is dit 'n fisieke onmoontlikheid om aand na aand 'n toestand te „beleef". Die situasie, die woorde moet mettertied sulke sterk assosiasies wek, dat die rol as't ware op meganiese wyse vertolk word. Min of meer dieselfde mening word deur Raymond Massey uitgespreek. Hy sê:^{2.}

„In the case of a long part....as that of Lincoln in „Abe Lincoln in Illinois'....it is necessary for an actor (to have) the character so thoroughly in hand that it can be played with the actor's mind at rest, detached....."

Die vraag ontstaan in hoever hierdie teorieë op die vertolking van die rolprentdrama en die radiodrama betrekking het.

1. Theatre Handbook, id., bls. 25.

2. Theatre Handbook, id., bls. 25.

In albei hierdie dramasoorte word 'n stuk na afstudering, gewoonlik slegs eenkeer gespeel, teenoor die herhaalde male van die verhoogdrama.

Voor die kamera is dit gebiedend noodsaaklik dat die speler beheer oor die rol moet hê. Dit is nodig om gedurig van die ligte bewus te wees, van elke ou gebaartjie en beweginkie, of anders kan 'n digby-opname("close-up") byvoorbeeld, heeltemal bederwe word. Daarby moet klankprent-akteurs ook die eise wat die mikrofoon stel, gedurig in aanmerking neem.

Hierdie bewustheid geld ook vir die radio. 'n Verdere bewys van die feit dat die radiospeler sy vertolking moet beheer, skuil in die aantekeninge wat die speler op sy teks maak. Hierdie aantekeninge dien ook as rigsgaander tydens die uitsending. Die speler op die verhoog het feitlik geen, indien enige aanwysings, gedurende die opvoering nie. Hieroor sê Arch Oboler, die Amerikaanse radiodramaturg, "A good memory is the leaning-post of the stage-actor; a good pencil is the bulwark of the radio performer against the uncertainties of inspiration at the time of the actual broadcast."¹

Net soos die radiodrama se tegniese metodes en wyse van aanbieding verskil van die visuele dramas s'n, so vereis die radiodrama ook van sy spelers 'n heeltemal ander benadering, as in die geval van die verhoogdrama en die rolprentdrama. Die bewering is al dikwels gemaak dat die suk-

1. In die voorwoord tot "This Freedom", New York, 1942.

sesvolle verhoogspeler ook noodwendig 'n goeie radiospeler sal wees. Selfs in die 1. B.B.C. Jaarboek kom 'n mens soiets teë:

"In spite of certain opinions to the contrary, there can be little doubt that the stage actor of ability is, and will remain the backbone of the broadcast play". Wat eintlik bedoel word deur "backbone" is nie volkome duidelik nie. As dit sou beteken dat die goeie verhoogspeler ook, sonder meer, 'n goeie radiospeler is, dan kan ons beslis nie daarmee akkoord gaan nie. Dit is waar dat die verhoogspeler waardevolle ondervinding op die verhoog kan opdoen; dit kan hom goed te staan kom oor die radio, maar die feit bly nou eenmaal staan dat die tegniek van die radiodrama hemelsbreed van die van die verhoogdrama verskil. Om maar een punt te noem, die radiospeler spits al sy aandag toe op sy stem; die stem moet al die werk doen. En dit is juis in hierdie opsig wat die verhoogspeler, sonder mikrofoonondervinding, jammerlik deur die mat val.

Vir enige speler om in die verhoogmedium, die rolprentmedium, of in die radiomedium sukses te behaal is dit noodsaaklik dat hy weet watter tegniese eise elkeen van die dramasoorte stel. Tot op groot hoogte moet hy elke medium van voor af aanpak en die tegniek van die ander mediums laat links lê.

1. B.B.C. Jaarboek, 1935. London, 1936, bls. 36.

HOOFSTUK 11.

Die Radiodrama as algemene toneelverskynsel.

Tot dusver het ons ons hoofsaaklik bepaal by die plek wat die radiodrama inneem in verhouding tot die twee groot drama-mediums, die verhoog en die rolprent. In hierdie hoofstuk gaan ons ons toelê op die aard van die radiodrama as sodanig.

§ 1. Benaming of betiteling.

Allereers soos feitlik met alle ander kunsvorme die geval is, moet die radiostuk 'n naam hê. Hierdie opskrif moet saaklik wees, boeiend of uitdagend. Die titel dui ook gewoonlik die tema van die stuk aan, soos in „Die Lelikste Man in die Wêreld“ en „Alter Ego“. Die tema van die stuk spreek altemit ietwat minder duidelik uit 'n opskrif soos „Die Blomme is nie vir jou nie“, maar in so 'n geval sal die verband tussen die benaming en tema duidelik uit die handeling blyk.

'n Stuk met 'n goeie tema sal moontlik 'n goeie luisterkring kry, al het dit 'n swak opskrif, maar as die drama 'n bondige stimulerende titel by het, het dit 'n groter kans op sukses. Dit gee aan die stuk net daardie bykomstigheid wat dit van middelmatigheid onderskei. Ook in die radiodrama is dit veral hierdie klein, skynbaar onbelangrike, dingetjies wat dikwels die deurslag gee.

§ 2. Inhoud.

Die storende faktore wat dikwels

in die huislike kring aangetref word, moeilik konsentrasie. Daarom is dit raadsaam om die intrige van die radiodrama so eenvoudig moontlik te maak. Geleentheid tot herhaling is daar nie. Die radiodrama is daarvoor 'n te bondige vorm. Die luisteraar het bowendien nie die geleentheid soos in 'n kortverhaal, om 'n stukkie wat hy nie begryp het, weer te gaan oorlees nie. Ingewikkeldhede moet vermy word. Die intrige moet logies en konsekwent lei tot die botsing wat weer so spoedig moontlik tot die ontrafeling en slot aanleiding moet gee. Hierdie einde moet natuurlik uit die gebeure voortvloei, sodat die luisteraars voel dat dit in ooreenstemming is met die aard van die karakters se optrede. Na afloop van die stuk moet die luisteraar kan sê „maar natuurlik, dit kon nie anders nie;“ en nie „hoe ongelooflik“ nie.

Die dramatiese gang van die radiodrama is dus dieselfde as die van die ander dramamediums. Dit is slegs die metode van aanbieding wat verskil.

Die radiodrama moet ook temas tot onderwerp hê wat van algemeen-menslike belang is. Hieroor sê Arch Oboler „the idea that all of the radio audience has a mental age of a small boy writing on back fences is a bit of folk-lore nurtured by some of our advertising agency men to hide their own sub-level courage and imagination. The vital human problems which are the basis of good drama can all be made clear and understandable to the average listener“¹.

1. Theatre Handbook, id., bls. 652.

Wat die keuse van tema betref, staan die radiodrama voor 'n lastige probleem. Luisteraars na 'n radiodrama is 'n kosmopolitiese gehoor. Hulle bestaan uit alle klasse en ouderdomme van die gemeenskap. Om nou te verwag dat die spel by alle lae van die volk eweveel byval sal vind, is, om die minste daarvan te sê, optimisties. Maar juis hierdie feit beklemtoon die vereiste van algemeen-menslikheid. Dit wil egter nie sê dat die spel wat net by 'n beperkte gehoor byval sal vind, heeltemal uitgesluit moet word nie. Om net stukke uit te saai waarvan almal sal hou, sal daarop uitloop dat niemand sal kry wat hy wil hê nie.

Die inhoud van die drama moet van so 'n aard wees dat die luisteraar nie in die verleentheid gestel word nie. Gedurig moet in die gedagte gehou word, dat die radiodrama aan 'n klein huislike kring aangebied word en baie dinge wat buite op die straat, of in die een of openbare plek toegelaat word, sal beslis nie in die teenwoordigheid van alle familie^{lede} geduld word nie. Geen uitsaai-onderneming kan dit waag om materiaal aan luisteraars voor te lê wat hulle sal laat afskakel nie.

8 3. Aanvang.

Ons het reeds daarop gewys dat die radiodrama wat korthed en direktheid betref, veel coreenkoms toon met die kortverhaal en die eenbedryf. In een opsig is daar egter 'n verskil. Dit gold veral die begin van die stuk. Alhoewel aldrie hierdie kuns-

forme gewoonlik 'n treffende begin het, is dit in die geval van die radiodrama nog noodsaakliker as in die geval van die ander dat die aandag van die gehoor onmiddellik beetgepak word. Die rede hiervoor skuil in die aard van die mediums. Die radiodrama dring die huis ^{in sekere sin} ongenooïd binne. As hy dus nie dadelik sy besoek regverdig en sy ware tentoonstel, of die belofte maak dat hy ware het om aan te bied nie, loop hy gevaar om met die draai van 'n knoppie die deur gewys te word. Van die staanspoor uit moet die belangstelling gaande gemaak word. Hoe dit gedoen word, hang af van die tema en die vaardigheid van die skrywer. Een ding staan egter soos 'n paal bo water; 'n interessante situasie moet ontstaan, 'n situasie wat die luisteraar nuuskierig sal maak, wat sy verbeelding sal prikkel en wat hom vasgepen hou voor die luidspreker.

Daar moet egter gewaak word teen 'n „skok-taktiek” wat nie goeie „smak” aan die dag lê nie. Daar moet onthou word dat die radio 'n gas in die huis is en 'n besoeker kan nie die risiko loop om sy gasheer te vervreem of af te skrik nie. Arch Oboler vertel van 'n radiodrama wat op die volgende manier begin het:

DAUGHTER: Mother, I think I'll get married.

MOTHER : Why, daughter?

DAUGHTER: I think I'm going to have a baby.

So 'n aanvang is ongetwyfeld treffend, maar selfs in hierdie moderne eeu sal dit vir baie luisteraars aanstootlik wees.

1. Theatre Handbook, id., bls. 652.

4. Handeling.

Niks is aan die radiomedium so vreemd as die statiese nie. Daar moet gedurig ontwikkeling en handeling wees, handeling wat daarmee rekening hou dat net die oor geprikkel word. Een van die voordele aan die radiomedium verbonde, is, soos reeds aangetoon is, die van beweeglikheid en daarom is daar in die goeie radiodrama gedurig gang, aksie; tonele verander, die kalender word na willekeur vorentoe of agtertoe geskuif; „dinge gebeur“ en hulle gebeur gewoonlik teen 'n hoë snelheid. Snelheid is een van die voortreflikhede van die radiomedium en daarom is dit natuurlik om te verwag dat die volste gebruik daarvan gemaak sal word.

Hiermee wil ons nie te kenne gee dat die goeie radiodrama noodwendig van toneelveranderings volgeprop moet wees nie. En beslis nie van byklanke nie. Inteendeel, baie goeie radiodramas veronderstel geen toneelveranderings of byklanke nie. In sulke gevalle verrig die woord alles; die handeling word deur die gesproke aanwysings en dialoog aangedui.

Die radiodrama moet 'n drama wees wat vir die radio geskryf is, m.a.w. die middels waaroor die radio beskik moet uitgel. buit word, terwyl die dinge waaroor die radio nie beskik nie, hartgrondig vermy moet word.

Handeling oor die radio beklee 'n unieke posisie. Waar ons in die visuele mediums sien en hoor hoe A vir B slaan, hoor ons dikwels in die radiodrama slegs woorde soos „Ek sal jou slaan“. Die houe word

1. Maar nie rockeloos nie.

menigmaal nie gehoor nie. C.D. Fuchs stel die posisie so: „Aangesien die radiodrama alleen gehoor kan word, besit dit geen handeling nie, behalwe insoverre as die illusie daarvan in die verbeelding van die luisteraar gewek word.”^{1.}

§ 5. Dialoog.

Die goeie radiodramaturg is iemand wat 'n fyn woordkunstenaar is. Nie alleen moet hy die presiese betekenis van woorde ken nie; hy moet ook weet wat die dramatiese waarde van woorde is.^{2.} Die radiodrama kan nie tyd afstaan aan woorde wat onbeduidend is nie. Elke woord moet tel.

Soos in die verhoogdrama moet die dialoog 'n weergawe wees van spraak soos dit behoort te wees. Daarmee bedoel ons nie dat die dialoog boekagtig moet wees nie. Inteendeel, alle boekagtigheid en onnatuurlikheid moet vermy word. 'n Mens praat tog nie soos jy skryf nie. Voorde soos „egter” en „meedeel”, om maar eenvoudige voorbeelde te noem, moet geweier word.^{3.} Ook herhaalde gebruik van lang bysinne en verduidelikings tussen hakies hoort nie in dialoog tuis nie. Luisteraars(en dit geld ook vir toeskouers) kan nie verwag word om 'n hele

1. C.D. Fuchs in „Suid-Afrika”, Nov. 1944, bls. 34.
2. Vandaar dat Shakespeare se dramas so geskik is vir uitsending.
3. Vgl. die volgende stukkies dialoog:
 „Ja, luitenant. Sy het dit vanoggend telefonies aan my meegedeel”.
 Geneem uit „Langs die Liesbeek” deur J. H.H. de Waal Jnr. „Die Burger”, 28.9.46, bls. 9.
 (Hoekom nie liever „Ja, luitenant. Sy het dit vanoggend oor die telefoon aan my gesê”, ?)

boel feite te onthou totdat hulle uiteindelik die sleutel tot die hele gedoente verskaf word nie. Hulle kan nie terugblaai nie. As hulle verwag word om sulke lang sinne te ontrafel, sal hulle baie gou afskakel.

Aan die ander kant, kan die dialoog nie wees soos 'n mens werklik praat nie. Dit sou 'n haas onmoontlike spul afgee, aangesien selfs die knapste redenaars se gesprekke deur spekkie is van 'n ge-e...e...e... So 'n algemene gesukkel sal in 'n drama net komies voorkom.

In die werklike lewe word 'n gesprek interessant gemask deur wisselende tempo, gesigsuitdrukking en gebaar. In die radiomedium moet dieselfde effek slegs deur die gebruik van woorde verkry word. Die radiodramaturg „moet as't ware met sy oor alleen skrywe. Hy moet hom gedurig in sy verbeelding stel in die plek van sy luisternaars en die klem lê uitsluitend op die akoestiese element, sonder hulp van die visuele¹”.

Aangesien die karakters in 'n radiodrama net vir 'n kort halfuurtjie of wat optree, moet die woorde gedurende die tyd die maksimum werk verrig; die woorde moet van so 'n aard wees dat dit die karakters tipeer. Die woorde moet ook so geskryf word dat dit verduidelik dat A besig is om die vertrek te verlaat en dat B byvoorbeeld nou binnekom. Ook, dat B 'n klein verpotte mannetjie is wat 'n mens nie kan vertrou nie.....

1. Gideon Roos in „Die Brandwag”, 8.3.40, bls. 18.

'n Herhaalde, maar nietemin oordeelkundige gebruik van die name van persone, veral aan die begin van die radiodrama, is uiters gewens. Veral is dit noodsaaklik aan die begin van die stuk, sodat die luisteraars genoegsame geleentheid kry om die stemme van die verskillende karakters te leer ken.

Veral is dit ook raadsaam om die dialoogstukke so kort as moontlik te maak. In die ernstige drama moet die dialoogstukke darem nie deurgaans kort wees nie. Die ligte komiese spel maak gewoonlik van hierdie metode gebruik. Dit is moeilik om in hierdie opsig vaste reëls neer te lê, maar skrywers moet onder geen omstandighede dialoogstukke so lank maak dat luisteraars verveeld kan raak nie. 'n Oordeelkundige wisseling van dialooglengte sal die dramatiese waarde van die stuk verhoog.

§ 6. Karaktertekening.

Vat karaktertekening betref, toon die radiodrama ooreenkoms met die kortverhaal en die eenbedryf. In stukke waar die klem op die intrige, b.v. speurverhaal, val, of op die „atmosfeer“, b.v. spookverhaal, is daar selde sprake van noemenswaardige karaktertekening. Daar kan natuurlik in hierdie kunsvorme, in dergelike stukke, behoorlike karaktertekening wees, maar vanweë die beperkte omvang, word dit gewoonlik nie aangetref nie. Hoewel 'n mens in die verband nie vaste wette kan neerlê nie, word gewoonlik slegs een aspek van die hooffiguur se karakter helder belig. Dit is die geval in die radiodrama, in die kortverhaal en in die eenbedryf. Dit

wil egter voorkom asof die radiodrama die beste toegerus is om 'n bepaalde soort karakterontwikkeling(d.i. ontwikkeling van een aspek) te verskaf. Dit geld ook in sekere mate vir die kortverhaal. Geeneen van hierdie kunsvorms is aan tyd en ruimte gebonde nie. In albei gevalle kan 'n persoon se lewe uitgebeeld word, van sy geboortedag af, ^{1.} totdat hy sterwe. Vanweë die omvangsbeperking word die eenbedryf aan bande gelê in die uitbeelding van karakterontwikkeling.

'n Prosedure wat dikwels met groot sukses in die radiodrama gevolg word, is om slegs een karakter duidelik op die voorgronde ^{2.} te stel. Op hierdie wyse kry die dramaturg die beste geleentheid om die een aspek van die karakter toe te lig. In groot mate is die ander karakters in die stuk baie vaag geteken. Hulle dien dan, onder andere, om die karakter van die hoofpersoon verder te belig. Terselfdertyd word hulle psigiese samestelling aangedui juis na mate hulle in botsing kom met 'n persoon wie se karakter reeds min of meer helder geteken is. ^{3.}

§ 7. Tema.

In die radiomedium is die tema van die drama van besondere belang. Die radiodrama word na die gehoor gebring en daarom moet dit van so 'n aard wees dat die luister-

1. Die handeling in 'n kortverhaal strek gewoonlik nie oor 'n lang tydperk nie, maar gevalle waarin dit gebeur, is reeds aangetref. Vgl. "The Pensioner" (William Cane) in "Best Short Stories of 1922", London, 1922.

2. Vgl. Hfs. 1, § 2 en 3, bls. 1 en 2.

3. Vgl. Hfs. 11, § 2, bls. 28.

raars se aandag en belangstelling as't ware afgedwing word. Die vraag ontstaan nou: Watter soort dramas het die grootste luisterkring? Waarvan hou die publiek? Hieroor sê James Whipple: "The person who can answer this significant question can write his own check with radio, stage or motion picture executives, who, with years of experience have not solved the problem"¹.

Veral geld hierdie keuse van tema vir die radio-onderneming wat op 'n saaklike basis gedryf word. In so 'n geval is die doel immers om die grootste aantal luisteraars voor die luidspreker te kry en, om die toestand te bereik, word dikwels onware, lewensontroue, sentimentele stof die wêreld ingestuur. Die massas word hierdeur vermaak; hulle hoef geen, of baie min, inspanning en konsentrasie by te dra om die stuk te verstaan. Hierdie feite blyk duidelik uit gevolgtrekkings waartoe daar in Amerika geraak is en wat in 'n opgaaf deur James Whipple² verstrekk word. Hy sê o.a., "The masses like mystery stories and do not object to the most illogical situations or plots so long as they can shudder". Op dieselfde bladsy sê Whipple, "The masses wish entertainment: they do not wish to be educated". Van hierdie stelling van Whipple kan 'n mens enkel aflei dat die stukke waarvan die massas hou, van so 'n swak gehalte is, dat geen opvoedkundige waarde hê-

1. How to write for Radio, New York, 1938, bls. 11.

2. How to write for Radio, id., bls. 12.

genaamd het nie. Om egter die opvoedkundige waarde en vermaaklikheidswaarde van 'n radiodrama van mekaar te skei, is m.i. verkeerd. Enige drama wat enigsins die naam 1. verdien, is beide opvoedkundig en vermaaklik.

In die radiomedium, netsoos in sommige ander kunsvorme, is die vervolgstuk die grootste sondebok wat die gebruik van temas bederf^{†ref}. Veral is dit die geval met die handelsradio. In Amerika word luisteraars daaglik „getrakteer” op 'n reeks vervolgstukke wat, volgens verslae, dikwels allesbehalwe die benaming „drama” verdien. Maar sulke dramas bevredig die ontvlugtingsdrang van die mens; hy kom weg van die alledaagse, prosaïese sukkel bestaan. Op 'n toewertapyt gly die mens heen na 'n romantiese droomwêreld waar sy/haar diepste verlangens vorm kry. In hierdie nuwe wêreld wat sy/haar verbeelding vir hom/haar voortower, word die misdaad gestraf en die deug beloon.

Hierdie verskynsels is egter nie net tot die radiodrama beperk nie. 'n Proses van vervlakking, van vereenvoudiging is in mindere of meerdere mate ook op ander terreine te bespeur. Blykbaar gaan dit so straf^{toe} om 'n lewensbestaan te maak dat die massas baie ongraag gedurende hul ledige uurtjies wil dink, wil konsentreer. Hulle volg eerder 'n „makliker weg tot kennis”, deur b.v. opsommings van boeke te lees as die oorspronklike boek self. Soms is dit geen lesery hoegenaamd nie, maar 'n blote 1. Kyk aanhaling van Arch Oboler op bladsy 29.

prentjies^{kyk}kykery.

In hierdie feite moet m.i. ook die rede vir die gewildheid van die „populêre radiodramas“ gesoek word. Veral in die handelsradio in Amerika is hierdie soort stof baie gewild. Die radiodrama is in sulke gevalle nie 'n doel op sigself nie, maar slegs 'n middel tot 'n doel, nl. om goedere te adverteer.

Die persone wat verantwoordelik is vir die aanbieding van die „populêre radiodrama“ weet dat die radiomedium konsentrasie vereis. Hulle weet ook dat die verbeelding min of meer vrye spel kan hê. Daarom dis hulle stof op wat die belofte van 'n Shangri-la inhou. Daardeur bereik hulle hul doel. Arch Oboler sê hieroor „the upper income brackets among radio-scriveners are almost invariably with those writers who fill the morning and afternoon airs with the wish-fulfillment dramas beloved to the house-keeper“.^{1.}

8. Humor en Komiek.

Die humoristiese of komiese spel is stellig die populêrste van al die soorte dramas wat oor die radio aangebied word. Nie net is dit die geval in Suid-Afrika nie, maar ook in die buiteland is daar 'n geduk-rige gesmag na amusante stof. Skrywers wat „snaaks“ kan wees, word egter nie agter elke bossie uitgeskop nie. Dit is maar die skaarse enkeling wat 'n humoristiese stuk kan skrywe.

1. Theatre Handbook, id., bls. 651.

Met opset praat ons nie van humoristiese dramas nie, maar van humoristiese spele, omdat baie van die stukke nie dramas is nie maar sketse. Die feit dat die skets los van samehang is, dat hulle meestal 'n skakering, of reeks skakerings is wat op 'n bepaalde moment, in bepaalde omstandighede opgevang is, maak hulle nie noodwendig minder populêr as die drama nie. Dink maar aan 'n geval soos „Oom Kaspaas en Nefie“.

§ 9. Verwerkings.

Baie van die dramatiese voorstellings voor die mikrofoon is verwerkings van stukke wat alreeds op 'n ander wyse die wêreld ingestuur is. In groot mate is dit dieselfde stof, behalwe dat dit aangepas is by die vereistes van 'n nuwe medium. Dramas vir die verhoog(of vir die film) leen hulself, oor die algemeen, die maklikste tot verwerking vir die radio. Veral geld dit vir die eenbedryf, omdat die tydsduur van die eenbedryf veel ooreenkoms toon met die tyd wat aan 'n radiodrama afgestaan kan word. Maar ook prosawerke, romans, nouvelles, kortverhale en selfs gedigte is reeds met sukses vir die radio verwerk. In sulke gevalle, is dit egter, tot op groot hoogte, 'n nuwe skepping, aangesien die stukke in dialoog omgesit moet word, ook gebonde natuurlik deur die feit dat die radiomedium slegs die oor kan prikkel.

Ons kan hier nie ingaan op die presiese wyse waarop stukke vir die radio verwerk word nie. Dit is in elk geval nie 'n onderwerp waaroor 'n mens dogmaties kan wees nie. Een ding is egter seker. Die ver-

werker moet baie sorgvuldig met dialoog te werk gaan. Die situasie, die karakters, die plek en die handeling moet duidelik uit die dialoog blyk. 'n Kort, baie kort, verklarende stukkie dialoog aan die begin van elke toneel sal die luisteraar help om die nuwe omstandighede te begryp. Anders loop 'n mens gevaar dat die luisteraar verwar raak.

Die verwerker moet ook deeglik rekening hou met die feit dat die radiomedium absolute eenvoud en saaklikheid vereis. Ondergeskikte motiewe en intriges wat so maklik in die romanvorm voorkom, kan beswaarlik in die radiovorm ingesluit word.^{1.} Enigiets wat moontlik verwarrend kan wees, moet geskraap word. Die radiodrama moet pylreg uit op sy sentrale doel afstuur, sonder enige bykomstigheid en sonder enige omhaal van woorde.

§ 10. Verteller.

In sommige dramatiese voorstellings oor die radio word van 'n verteller gebruik gemaak om sekere gegewens te vertel. Weer kan daar nie vaste reëls neergelê word oor wat by die verteller tuis hoort nie. Gewoonlik egter, kry die verteller stukke waarin hy meedeel wat nie gedramatiseer kan word nie; ^{of} ~~of~~ so nie, stukke wat moeilik is om te dramatiseer; of selfs stukke wat nie die moeite werd is om te dramatiseer nie. In die geval van 'n verwerking van 'n roman waar die verwerker hom waarskynlik tot die belangrikste gedeeltes van die verhaal sal

1. Vgl. die speurdrama oor die radio, veral die vervolgdrama.

moet beperk, sal die verteller die tussen-gebeure moet meedeel. In die geval van 'n radio¹verwerking van 'n lang verhoogstuk sal min of meer dieselfde prosedure gevolg moet word.

In die radiodrama, of dit nou in verwerkte vorm is of nie, is dit wenslik dat die verteller se rol so klein as moont- moet wees. Uit 'n suiwer dramatiese stand- punt is daar ongetwyfeld beswaar teen 'n ver- teller in te bring, aangesien hy dikwels daartoe dien om die handeling te vertraag en die eenheid van die voorstelling te on- derbreek. Vertelling kan aan die ander- kant 'n groot bydrae tot die drama lewer. In die moderne verhoogdrama is die gebruik van 'n verteller glad nie meer 'n nuwigheid¹ nie. Ook in die rolprentdrama is 'n vertel- ler 'n vry algemene verskynsel. Spesiale sorg moet egter aan enige vertelling oor die radio gegee word.

Tot dusver het ons van 'n vertel- ler gepraat wat heeltemal los staan van die handeling in die drama. Daar is egter ook 'n ander soort „verteller“, een wat aan die handeling deelneem. So 'n „verteller“ kan op 'n subtiele manier gebruik word. Hy word feitlik sonder uitsondering gebruik in stukke waar die handeling reeds tot die ver- lede behoort. Die handeling speel hom af in die geheue van die hooftfiguur, wat ook

1. Vgl. Thornton Wilder, Our Town. (~~in~~ Pulitzer Prize Plays, New York, 1940.)

1.
die „verteller“ is. Gewoonlik maak die luisteraars reeds in die eerste toneel kennis met die hooffiguur. Vanwêë die omstandighede waarin hy geplaas is, word dit vir hom nodig om sy ondervindings te vertel. Terwyl hy hiermee besig is, speel sy verlede hom weer voor hom af. In werklikheid is dit dus maar net die hoogtepunte in die hooffiguur se lewe wat gedramatiseer word; die res word „vertel“ deur die hooffiguur. Hierdie gebruik van 'n verteller is 'n minder opvallende metode as die eerste. Daarby is dit ook effektiwer. Deur die „vertelling“ kry die luisteraar ook 'n veelbetekende^{ne} kykie in die sielelewe van die hooffiguur. Die vertelling het in hierdie twee de voorbeeld 'n dubbele voordeel. Hier is 'n voorbeeld van so 'n verteller-metode. 3.

(ARNAULD is die hooffiguur. Hy is tot die dood veroordeel. In die vorige toneel is hy as indringer aangewys. Hy gaan voort om aan die priester, wat hom in die sel besoek, sy geskiedenis te vertel.)

KRUISVERVAAG NA SEL.....WIND. REEN EN EGGO NA A/G.

(Hierdie byklanke word deurgaans gebruik om agtergrond vir die vertelling te vorm. Die luisteraar word dus elke slag voorberei vir die vertelling wat volg.)

1. Vgl. „Alter Ego“ en „The Immortal Gentleman“. In albei stukke het Arch Oboler vertelling op hierdie wyse gebruik. Hierdie soort verteller-tegniek is ook baie bekend in die rolprentdrama.
2. En let daarop dat hierdie omstandighede, aangesien dit die begin van die stuk vorm, weer so treffend as moontlik moet wees.
3. Die Terugkeer van Martin Guerre. Vgl. bls. 12.

„ARNAULD : Daar is nie veel meer om te sê nie, vader. Martin het sy ervarings vertel en ek myne. Daar was feitlik geen verskil tussen die twee nie en dit het die saak nog erger gemaak. Net, wat ek nie kon verstaan nie was die onverskilligheid waarmee Martin vir Bertrande behandel het. Sy het aan sy voete flou geval en hy het nie 'n vinger verroer om haar te help nie. Ek kan nie verstaan dat 'n mens so hard kan wees nie, vader. ... (SUG) ... Ja dit was maar altyd Bertrande, dit sal altyd wees ... ook hierna ... as daar vir my ook soiets sal wees, vader. Dit was maar net terwille van haar wat ek wou leef... terwille van haar dat ek in die hof gepleit
 1.
het....

BYKLANKE UIT OP LAASTE WOORDE.

ARNAULD : Edelagbare. Ek beseef goed in wat ter lastige posisie u is nou dat hierdie man opgedaag het, maar ek pleit by u om

(Op hierdie wyse gaan die handeling in die hof weer voort. Let op die laaste woorde in die vertelling en die eerste woord in die volgende stuk. In die eerste geval kry ons 'n aanduiding van wat gaan gebeur en in die tweede geval word die omstandighede verder vasgelê)

2.

§ 11. Die Byklande (of Klankeffekte.)

(a) Soorte. Die regisseur van die radio-drama is 'n skilder. Hy skilder met klanke. Sy opvoering is 'n simfonie in klanke. Breed gesproke, het hy drie klankbronne. Hulle is

a) Woorde.

b) Byklande.

1. Let daarop dat veel van Arnauld se vertelling uit bloot visuele dinge bestaan.

2. Vgl. § 15 (d), bls 64.

1. — Note
c) Musiek.

Die Britse Uitsaai-korporasie (B.B.C) maak gebruik van 'n indeling van byklanke in ^{2.} ses groepe. Hulle onderskei tussen „realistic confirmatory effects, realistic evocative effects, symbolic evocative effects, conventionalized effects, impressionistic effects“ en „music used as a sound effect“.

Ter verduideliking noem ons die volgende byklanke as voorbeelde van die verskillende groepe. 'n „Realistic confirmatory effect“ is die geluid van wind wanneer dit as agtergrond dien in 'n opvoering en wanneer dit gebruik word tydens of na die ^{3.} vermelding van die byklank in die teks.

Wanneer byklanke ingevoeg word om realiteit aan die opvoering te gee sonder dat daar van die byklanke in die teks melding gemaak word, word gepraat van „realistic evocative effects“. Gestel die toneel speel hom af op die hoek van 'n straat. As verkeersgeluide op die agtergrond gebruik word, word hierdie geluide as „realistic evocative effects“ beskou, mits daar natuurlik geen melding van die verkeersgeluide in

1. Eintlik is musiek ook 'n „byklank“, maar gerieflikheidshalwe skei ons dit van die klank van reën, vliegtuie, motors ens. Let egter daarop dat musiek ook as „byklank“ kan dien.
2. Lance Sieveking, The Stuff of Radio, London, 1934, bls. 65/66.
3. Die voorbeelde ter illustrasie van Sieveking se verskillende groepe is geneem uit Crews, Radio Production Directing, New York, 1944, bls. 126-127.

die teks gemaak word nie en mits die byklanke alleenlik gebruik word om realiteit en „atmosfeer“ aan die opvoering te verleen.

„Symbolic evocative effects“ word gebruik om iets van 'n abstrakte aard aan te dui. As voorbeeld noem Lance Sieveking „the record of an abstract rhythm of a churning and insistent nature, definitely not classifiable under the head of music, used to express the confusion in a character's mind.“

Daar die byklanke wat deur luisteraars aanvaar word as die uitdrukking van sekere soort handeling, word „conventionalized effects“ genoem. As voorbeeld kan 'n trein^ggeluid genoem word wanneer dit as oorgang dien tussen twee tonele en wanneer aan die luisteraars verduidelik moet word dat 'n karakter van die een plek na die ander gaan.

Die „impressionistic effect“ word in die onrealisties^e spel aangetref. As voorbeeld hiervan dien „an artificial echo superimposed on a voice, or of unrealistic chanting to highlight the climax“.

Musiek is uiters bruikbare klanke om die plek van „byklanke“ in te neem. 'n Goed^ggekoose stukkie musiek is nie net kunstiger nie, maar dikwels is dit ook baie doeltreffender. By meer as een geleentheid het musiek al byvoorbeeld voetstappe, op oortuigende wyse aangedui. Dink ook aan die oulike gebruik wat van 'n dalende of stygende akkoord gemaak kan word.

Hoe deeglik en interessant die

indeling van Lance Sieveking ookal is, in die praktyk baat dit nie veel nie. As 'n mens dan byklanke in groepe moet verdeel, verkies ek Crews se benamings. Hy praat eenvoudig van „primary and secondary effects”. Met „primary effects” bedoel hy „realistic recognizable effects used for realistic purposes”, en met „secondary effects” bedoel hy „unrealistic or impressionistic sound used to heighten mood or project emotional powers”^{1.}

(b) Aanwending. Aangesien die radio nie die oog kan prikkel nie en al sy effek moet verkry, bloot deur middel van gehoorsindrukke, het die byklanke 'n belangrike rol om te vervul. Die byklanke moet help om die handeling vas te lê. Hulle moet as hulpmiddel dien om die handeling te verduidelik, net soos die dekor en beligting in die verhoogdrama help om handeling te verduidelik.

Die oordeelkundige gebruik van byklanke is 'n besonder ekonomiese metode om die plek van handeling aan te dui. Gestel

e.g. { A praat van die natuurskoon. Bevind hy hom in 'n bos, kan gebruik gemaak word van 'n sagte windjie met die bykomstige geluide van voëltjies, kriekies ens. Sê A egter hierdie woorde met 'n treingeluid op die agtergrond, kan dit wees dat A in die bos naby die treinspoor is, of so nie kan A in die trein wees. As A in die bos is, sal die treingeluid al harder word en geleidelik die bosgeluide verdring. As die trein by A verby gaan, sal dit baie hard wees en

daarna word dit al hoe sagter, totdat die
bosgeluide weer hoorbaar is. As A een van
die passasiers op die trein is, sal die
treingeluid op die agtergrond voortduur.^{1.}

Byklanke is 'n goeie middel om
„atmosfeer“ aan te dui. Om voorbeelde
hiervan te noem, is amper oorbodig. Dink
maar aan die herhaalde gebruik van wind-
en reëngeluide in spookdramas, om nie eens
van uilgeluide te praat nie. Dan is daar
die geblêr van kleinvee om 'n rustige lande-
like toneel aan te dui. Of die gebruik
van 'n jodelgeluid. 'n Mishoring om 'n
onheilspellende gebeurtenis ter see vooraf
te gaan!

Klokgeluide is weer die voor-die-
hand-iggende keuse om tyd oor die radio aan
te dui. Veral in rillers oor die radio (en
ook in die film) het dit al feitlik vaste
gebruik geword om die stuk te begin met 'n
horlosie-byklank. Dan is daar ook nog al-
tyd hane^{2.}gekraai om tyd aan te dui.

As iemand 'n vertrek binnekom of
verlaat, word gewoonlik van voetstappe ge-
bruik gemaak. Of so nie, van deure wat oop
en toe gaan. In laasgenoemde gevalle word
die karakter se stem ingedoof of uitgedoof

1. Maar nie noodwendig deurgaans nie. Die
tydsduur van sulke byklanke sal van die
stuk afhang. As daar veel handeling op
die trein plaasvind, sal die regisseur
waarskynlik die treingeluid uitskakel,
of dit net by tye gebruik.
2. Vgl. Thornton Wilder se gebruik van hane-
gekraai in sy verhoogstuk „Our Town“
(Pulitzer Prize Plays, New York, 1940.)

om die indruk te skep van iemand wat die vertrek binnekom of verlaat.

Byklanke word ook dikwels gebruik om oorgange aan te dui. In sulke gevalle word die byklank(e) op die agtergrond gewoonlik geleidelik uitgedoof en die „nuwe“ byklank geleidelik ingedoof sodat dit die „oue“ vervang; dit is raadsaam om hierdie „nuwe“ byklank 'n bietjie harder as die vorige te maak. Die doel hiervan is om die „nuwe“ toneel skerp aan te dui. Daarna, indien nodig, vorm dit weer die agtergrond van die „nuwe“ toneel. Hier volg 'n voorbeeld van so 'n verandering.

1.

WIND, REEN EN EGGO OP AGTERGROND.

ARNAULD : Ja, dit was by St. Quentin. Ons moes die aand na die voorste linies gaan.

Dit was die eerste keer dat Martin gesê het dat hy huis-toe verlang.....
2.

KRUISVERVAAG WIND, REEN, EGGO NA VERAF KANON-GEBULDER. DAN NA A/G.

MARTIN : Dis nou-al meer as ag jaar Arnauld, dat ek van die huis weg is.....
"

'n Goeie voorbeeld van die gebruik van byklanke om 'n toneelverandering aan te dui, word genoem deur Gideon Roos.
3. 'n Jong student is besig om boeke opmekaar te stapel. Hy word gewaarsku dat die boeke aan die omkantel is. Die student antwoord: „Nou wat daarvan? Hulle is nie die enigste dinge wat op die oomblik aan kantel is nie!“ „Pasop! Die boeke!“

1. Die Terugkeer van Martin Guerre. Kyk op bls. 12 en 43.
2. Let daarop dat Arnauld weer 'n aanduiding gee van wat in die volgende toneel gaan gebeur.
3. Gideon Roos in „Die Brandwag“, 15.3.40, bls. 40/1.

En dan val die boeke met 'n geweldige slag, wat onmiddellik oorgaan in die gebulder van swaar kanonne en die geknetter van swaar masjiengeweeervuur. Tussen hierdie geluide deur hoor 'n mens die geblaas van 'n beuel en 'n paar skerp militêre bevale....en sonder enige verwarring of moontlikheid van misverstand voer hierdie paar geluide die luisteraar mee na die oorlogsfront, waar die daaropvolgende toneel hom heeltemal logies verder afspeel.

Die byklanke vervul ook 'n belangrike rol in die montage-toneel. In sulke gevalle volg die een gebeurtenis of „toneel” die ander baie gou op. Die tonele word baie sketsmatig aangedui en word as't ware bo-op die vorige gelê. 'n Voorbeeld sal die saak beter verduidelik. Gestel ons wil uitbeeld hoe Jan Burger rondgereis het op soek na 'n dokter wat sal verhoed dat hy blind word. Dan kan dit min of meer so aangepak word:

VERBEEKSGELUIDE.....TOETERS ENS. NA A/G.
KLOP AAN DEUR. DEUR OOP.

JAN : Middag. My naam is Jan Burger. Ek is aan die blind word. Is dokter Potgieter.

.....

VROU : Jammer, dokter Potgieter is weg met drie maande vakansie.

MOTORGELUID IN EN NA A/G. MOTOR TOT STIL
STAND. KLOP AAN DEUR. DEUR OOP.

JAN : Goeiedag. My naam is Jan Burger. Ek is aan die blind word.....

MAN : Jammer. Dokter Steyn is bespreek vir die volgende maand.

VLEGTUIG GELUID IN EN NA A/G. DOOF
UIT. KLOP AAN DEUR. DEUR OOP.

JAN : Goeiemôre. My naam is Jan Burger.
Ek is aan die blind word. Ek wil graag
weet of Dr. Jones.nie....

VROU : Dr. Jones is nie meer hier nie.
Hy praktiseer op Johannesburg.

TREINGELUIDE IN EN NA A/G. KRUISVER-
VAAG VERKEERSGELUIDE...KRUISVERVAAG Vlieg-
TUIGGELUIDE...KRUISVERVAAG MET FLUIT VAN
TREIN. BOU GEHEEL MET MUSIEK. ALLES NA
A/G.

JAN : Dr. Jones..Dr. Potgieter..Dr. Steyn.
..Dr. Pretorius...vakansie....bespreek...
vertrek..ek kan vir jou niks doen nie...geld
geld is op...Durban...Kaapstad...Johannes-
burg...Pretoria...Port Elizabeth...kan my
nie help nie...armoede...kan nie meer sien
nie..wit stok...my pad rondvoel...gelei
word...wit stok...blind...(SKREE) Nee...
NEE...

KLIMAKS MET MUSIEK CRESCENDO OP LAASTE
WOORDE. DAN SKIELIK ALLES UIT. KORT
STILTE.

Haar 'n montage-effek kan ook verkry word
sonder spraak. 'n Voorbeeld hiervan word
aangetref in die spel „Interlude at the Gate
(Michael Quaint). By een geleentheid wou
die skryfster 'n beeld gee van toestande in
die moderne beskawing. Haar aanduidings
was min of meer so:

GELUIDE VAN MASJINGEWEERVUUR. BOMWERPERS
GROFGESKUT VOLG MEKAAR OP. KRUISVERVAAG
MET MODERNE JAZZMUSIEK. KRUISVERVAAG MET
SKRILLE KLANK VAN ELEKTRIESE TREIN....
KRUISVERVAAG MET LAGGENDE SKARE. KRUIS-
VERVAAG JAZZMUSIEK EN PROPPE WAT AFGE-
SKIET WORD. WEER LAGGENDE SKARE. DOOF
ALLES UIT VIR BABETJIE WAT HUIL.

Hierdie soort prosedure word egter selde aan
getref. Dis in elk geval ook net in heel
besondere gevalle waar byklanke tot op so 'n

groot hoogte op eie pote kan staan. Daarby is dit 'n gevaarlike proses deurdat slegs byklanke wat volkome duidelik is, gebruik kan word. Geen byklank wat enigsins verwarring kan veroorsaak, moet ooit gebruik word nie, tensy dit gepaard gaan met verklaerende woorde.

(c) Toelaatbaarheid. Uit die opskrif mag dit voorkom asof daar 'n vaste „nee" of „ja" aan die saak verbonde is. Dit is egter nie die geval nie. Weliswaar is daar 'n hele aantal wenke wat raadsaam is om te volg, maar van onomstootlike wette kan daar geen sprake wees nie. „No element in a radio programme should be included or excluded on the basis of a rigid rule. Every situation is a law unto itself and the decision about how it should be handled must be on the basis of its inherent problem. It is dangerous to generalize in any art form. A generalization, by its very nature, cannot take into account all the factors in a specific situation".¹

Op die een of ander manier het die wanbegrip posgevat dat byklanke onontbeerlik is in die radiodrama. En ook nie net byklanke nie, maar sommer baie byklanke. So 'n veronderstelling is die louterste onsin. Die teendeel is eerder waar. Die radiodrama sonder byklanke het dieselfde (indien nie 'n groter nie) kans op sukses as die radiodrama met byklanke. As 'n teks swak is, sal dit hoegenaamd nie deur die invoeging van byklanke 'n goeie teks word nie. Dit mag daartoe help om die voorstelling 'n bietjie aanskouliker te maak, maar ook nie veel meer nie.

1. Radio Production Directing, id., bls. 136.

Byklanke is nie 'n doel op sigself nie. Dis slegs 'n middel tot 'n doel. Die dekor in 'n verhoogopvoering wat herhaalde male die aandag van die gehoor aflei van die spelers, is geen goeie dekor nie. Dieselfde geld vir die radio-byklanke. Byklanke mag alleen ingespan word as dit 'n bepaalde funksie het om te verrig. Daarby sê Crews nog dit: „and even then it is questionable whether it should be used if that function can be or is already fulfilled^{1.} in another way”.

Die gebruik van byklanke op die agtergrond moet baie versigtig gehanteer word. In die eerste plek moet daardie byklanke nie so hard wees dat dit inspanning vereis om te kan hoor wat gesê word nie. Die byklanke het 'n bepaalde werk. Na daardie werk afgehandel is, moet die byklanke as't ware „lebensraum” afstaan aan die woord, sodat ook hulle hulle werk kan verrig.

Verder moet onthou word dat die oor selektief te werk gaan. Hy hoor net wat vir hom vir die moment belangrik is. As gevolg hiervan word die byklanke, met die toetrede van die woord, verdring en word dit slegs van sekondêre belang en soms van geen belang hoegenaamd nie. In sulke gevalle is dit raadsaam om die byklanke heeltemal uit te skakel. Die aanhoudende byklank, b.v. reën, op die agtergrond, dien net om mettertied hinderlik te word. As die reën egter uitgeskakel word, moet dit sorgvuldig gedoen word. Deur dit

1. Radio Production Directing, id., bls. 136.

eensklaps uit die weg te ruim, sal die aandag onmiddellik daarop gevestig word. In die meeste gevalle is dit ook glad nie nodig om dit gedurig te laat „reën” nie. As die toneel eers 'n ruk lank onderweg is, kan die reëngeluide maar uitgeskakel word. Dit kan altyd weer 'n rukkie lank, ingevoer word.

Die geluid van die byklank moet min of meer saamval met die woorde wat daarna verwys. Dit baat niks as A b.v. sê hy sal die hekkie vir B oopmaak en die geluid van die hekkie wat oopgemaak word, is eers twee bladsye later hoorbaar nie. „As die luisteraar eers 'n oomblik moet dink watter geluid dit nou eintlik is wat hy daar gehoor het, dan is die geluid alleen steurend vir sover hy die aandag verdeel en van die woorde aftrek, in plaas van dit nog sterker op die woorde te konsentreer”^{1.}

As byklanke dus gebruik word, moet hulle onontbeerlik wees. Dit baat tog nie om te probeer aandui watter geluid veroorsaak word as 'n perd sy stert swaai nie.^{2.} Selfs die geluid van 'n soen(indien dit 'n geluid veroorsaak!) het geen waarde, behalwe altemit in 'n klug nie. „Byklanke moet 'n integrale deel van die handeling wees,^{3.} anders moet hulle beslis weggelaat word.^{4.}

s 12. Musiek.

Veel van wat oor byklanke gesê is, geld ook vir musiek wanneer dit in die radiodrama gebruik word. Musiek speel dikwels

1. Gideon Roos in „Die Brandwag”, 15.3.40. bls. 21
2. Aangetref in 'n teks wat by Kaapstad ingedien is.
3. Gideon Roos in „Die Brandwag”, 15.3.40. bls. 40.
4. Vgl. s 15(c), bls. 64

so 'n groot rol in die radiodrama dat dit wenslik is om hierdie byklank afsonderlik te bespreek.

'n Mens hoef net 'n oomblik na te dink oor die ontsaglike terrein wat die musiek dek, om tot die besef te kom van watter groot verskeidenheid werk musiek in die radiodrama kan doen. Dink aan al die verskillende soorte musiek: jazz, lig-klassieke, klassieke om maar 'n paar van die hoofrigtings aan te dui; dink aan al die stemminge en luime wat vertolk word in dansmusiek, kamermusiek, simfoniemusiek. Dink aan al die verskillende orkes-samestellings wat musiek verskaf en die uiteenlopende effekte wat behaal word. Dink aan al die verskillende soorte instrumente wat gebruik kan word om bepaalde indrukke te skep. Enige instrument, van 'n trompie tot 'n groot orrel kan ingespan word. En dan sluit ons nie eens die menslike(sang) stem in nie. Maar dis 'n onbegonne taak om die moontlikhede wat die musiek inhou aan te stip. Die hele wêreld in sy duisend-een openbaringe lê as't ware in die domein van die musiek opgesluit.

Die radiodrama word gewoonlik ingelui met tema-musiek. Hierdie stukkies musiek dui aan watter soort stuk afgespeel sal word. Geheimsinnige musiek sal waarskynlik 'n riller voorafgaan. In 'n blyspel kry ons ligte, trippelende, opgewekte musiek; terwyl die treurspel waarskynlik ingelui sal word deur musiek van 'n weemoedige aard en van 'n stadige tempo.

Hierdie voorbeelde is in elk geval baie elementêr. Dit mag nodig wees om heeltemal afwykende musieksoorte te gebruik. In groot mate sal dit afhang van die wyse waarop die regisseur die stuk interpreteer. Daarby sal hy moet besluit of die musiek deur 'n solo-instrument of deur 'n volle orkes gelewer moet word. En weer sal dit afhang van die effek wat hy wil behaal.

In die reël moet die inleidende^{musiek} en slotmusiek nie langer as ongeveer 20-25 sekondes duur nie. Daarna kan dit as agtergrond vir gesproke aanwysings of dialoog dien, maar so 'n optrede sal bepaal word deur die tipe stuk en ook deur die vaardigheid wat die regisseur aan die dag lê.

Ons het reeds gesien dat byklanke gewoonlik nie in 'n opvoering mag voorkom, tensy dit met 'n spesiale verwysing daarna, gepaard gaan nie. Met musiek is dit nie die geval nie. Tensy dit as't ware die kern van die drama vorm, soos in gevalle waar 'n musikus se lewe verhaal word, word daar uiteraars selde in die teks na die musiek as byklank verwys.

'n Regisseur hoef nie die stuk met musiek te open of af te sluit nie. Hy hoef ook nie daarvan gebruik te maak as oorgangsmiddel of vir enige spesiale klankeffek nie. Aan die ander kant, kan hy dit weer na willekeur, op die agtergrond, insluit. Die enigste voorbehoud is dit: wanneer musiek gebruik word, in watter hoedanigheid ook al, moet dit ingesluit word om bepaalde werk te verrig. Musiek dien dikwels as agtergrond

om „atmosfeer“ te verskaf, of as agtergrond^{1.}
 vir emosionele dialoog. In die radiodrama^{2.}
 „Alter Ego“ is musiek vir so 'n doel aange-
 wend. Daarby het die herhaling van die te-
 ma ook die teenwoordigheid van Carmen--die
 „ander ek“--aangedui.

Wanneer musiek as agtergrond dien,
 is dit van die allergrootste belang dat dit
 slegs 'n agtergrond vorm. Onder geen om-
 standighede moet dit so hard wees dat dit die
 aandag van die handeling aflei nie. Anders
 kan dit maklik uitloop op 'n musiekuitsen-
 ding in plaas van 'n uitsending van 'n radio-
 drama.

Tensy die aard van die stuk dit
 vereis, is dit gevaarlik om musiek wat be-
 kend is, in 'n radiodrama te gebruik. On-
 middellik duik die vraag natuurlik op: wat
 is bekend? Veral in die radiomedium waar
 die luisteraars so kosmopolities is, is dit
 'n moeilike en lastige probleem. In die
 groter oorsese uitsaaistadies word hierdie
 probleem opgelos deur spesiale musiek vir die
 drama te laat komponeer. So 'n prosedure
 is egter nie vir alle ondernemings moontlik
 nie. Waar die regisseur dus moet terugval
 op reeds/bestaande komposisies, sal dit vir
 hom raadsaam wees om musiek, wat deur die ge-
 middelde musiekliefhebber herken sal word,
 te vermy. As hy bekende musiek sou gebruik,
 bestaan die gevaar dat die musiek assosiasies

1. Vgl. die rolprentdrama en die gebruik
 wat daarin van musiek gemaak word.
2. „Alter Ego“ deur Arch Oboler. Later vir
 die silwerdoek verwerk en vertoon as
 „Bewitched“.

kan wêk wat heeltemal in stryd is met die strekking van die stuk.

8 13. Die Radiospeler.

Tot dusver het ons gelet op die gebruik van byklanke en musiek in die radiodrama. Hoe waardevol hierdie klanksoorte ook al is, hulle bly per slot van rekening slegs hulpmiddels vir die stem, die belangrikste klankbron in die radiodrama. Dit bring ons dan ook by die noodsaaklikste toerusting van die radiospeler, nl. sy stem. Maar nie net daardie Godgegewe instrument, 'n mooi stem nie. As sodanig is dit vir die radiomedium van geen waarde nie. Nee, die besitter van die stem moet weet hoe om dit te gebruik. Dit baat eenvoudig niks om 'n klavier te besit en nie te weet hoe om dit te bespeel nie. Enige leek kan op die klawers gaan timmer en daar sal klank voortgebring word, maar om ten volle gebruik te maak van die moontlikhede wat 'n klavier inhou, moet daar geleer word hoe om die instrument te hanteer. Dieselfde geld vir die instrument, die stem.

Ons kan hier nie ingaan op die wyse waarop die stem geoefen moet word nie. Ons wil volstaan deur te wys op die feit dat spelers alreeds veel kan verrig deur bloot te luister na hulle eie stemme. „There will never be really effective speech - speech that arouses emotional reaction in the audience - until the speaker's own ears hears his own accurately.”¹ En in die tweede plek moet spelers luister na die stemgebruik

1. Modern Acting, id., bls. 189.

van ander mense.

Archibald MacLeish sê van die radio „Only the ear is engaged and the ear is already half-poet.”^{1.} Stellig, maar die oor sal net „half-poet” wees, wanneer die stem reg laat geskied aan die eise wat aan hom gestel word. As die stem sy werk nie goed doen nie, sal hy tevergeefs na 'n oor soek om te prikkel. „From the voice over the ether the listener must receive detailed interpretation of character and situation. Since the 'Flashing eye', 'wrathful mien' and the like, are hidden, the tonal colours must paint the yellows of jealousy, the vermilions of violence, the sombre grays of sadness, and the joyous riot of bright splashes of gaiety. The voice of colours must create the atmosphere, in order that the listener may create the necessary mental pictures which provide the boundaries of the action of the play”.^{2.}

Die radiospeler moet rekening hou met die feit dat hy voor 'n mikrofoon speel en nie voor 'n groot gehoor nie. Die kunsies wat op 'n verhoog of voor 'n kamera van veel nut kan wees, baat selde voor 'n mikrofoon. Hy moet hom aanpas by die eise wat die radiomedium stel. 'n Speler kan veel bereik bloot deur sy afstand van die mikrofoon te verander in ooreenstemming met die tonele wat hy vertolk. 'n Eenvoudige

1. In die voorwoord tot „The Fall of the City”. (MacLeish), New York, 1937.

2. ^{id.} A. MacLeish, in die voorwoord tot „The Fall of the City” (New York, 1937.)

voorbeeld hiervan is die volgende. In die eerste toneel word 'n innige toneeltjie afgespeel tussen A en sy vrou, net voordat hy 'n geesdriftige vergadering gaan toespreek. In die eerste toneel sal A en sy vrou naby die mikrofoon speel, waarskynlik taamlik gedemp, terwyl A ver van die mikrofoon sal staan in die tweede toneel. Nou sal hy ook hard praat; altemit sal hy selfs skree.

Die mikrofoon is uiters sensitief. Dit veronderstel o.a. dat die speler goeie kontrole oor sy stem sal kan uitoefen. Daardie onnodige, harde asemhaling sal besmoontlik gehoor kan word en sal stellig hinderlik wees. Juis omdat die mikrofoon so sensitief is, moet die speler baie sorg bestee aan sy woordvorming. Die mikrofoon sal die geringste foutjie vergroot, maar terselfdertyd ook die fynste nuanse getrou weergee. Menige speler se radiolooptaan is doodgebore omdat hulle nie rekening gehou het met die sensitiviteit van die mikrofoon nie. Wanneer hulle dan hulle verskyning voor die mikrofoon kom maak, word die luisteraars vergas(sic) op 'n hiper-korrekte uitspraak, 'n pragvoorbeeld van die wanbegrip wat in verband met „elokusie“ bestaan. In sulke gevalle word aan elke woord sy waarde gegee, iets wat eenvoudig nie in die spreektaal gebeur nie en gevolglik nie voor die mikrofoon tuis hoort nie. Plathheid kan ook nie voor die mikrofoon geduld word nie. Hierdie tekortkominge sal egter spoedig uit die weg geruim word as die aspirant-speler sy aandag aan die saak wy.

Die persoon wat in 'n opvoering voor die mikrofoon optree, moet kan speel. Bloot intelligent van 'n teks lees, is nie genoeg nie. Hy moet die indruk skep dat hy „belewe“. Hy moet homself „gee“.

In die verbygaan wil ons weer op die belangrikheid van potlood-aantekeninge op die teks wys.^{1.}

Veel wat verder op die speler betrekking het, kom voor in ons bespreking van die pligte van die regisseur.^{2.} Voordat ons egter daartoe kan oorgaan, moet ons eers let op 'n ander skakel in die ketting van die radiodrama-opvoering, nl. die kontrole-ingenieur.

§ 14. Die Kontrole-Ingenieur.

Ons het kortliks die drie bronne van klank aangedui. Die drie klanksoorte word na die kontrole-kamer gevoer waar die ingenieur, in oorleg met die regisseur, die klanke meng, die een teen die ander opweeg en die nodige volume, volgens plan, aan die verskillende klanksoorte gee.

Diegene wat belas is met die produksie van een bepaalde klanksoort, is, tot op groot hoogte, onbewus van die volume van die ander klanke. Dit is slegs nadat die klanke deur die kontrole-kamer gevoer is en die een klank teenoor die ander gebalanseer is, dat die finale verhoudings vasgestel kan word. „The show does not happen in the studio! It happens in the control room!“^{3.}

1. Kyk bls. 26. Aanhaling van Arch Oboler.
2. Kyk ook op bls. 22, „Die Speelkuns“.
3. Radio Production Directing, id., bls. 141/2.

15.
 8. Die Regisseur.

(a) Taak. „A production director is a conductor. He conducts a mighty symphony of music, of noise, of language - all of it sound, and all of it is ready to be controlled and molded into intelligible patterns. The materials are his. The audience is there. It remains only to make the material meaningful to the audience - through patterns of moving sound”.^{1.}

Ons kan nie hier ingaan op die hoe-danighede wat 'n regisseur moet besit nie.

h# 'n Mens kan urelank daaroor gesels. Daarna sal jy andermaal besef dat daar ook hier geen absolute eise aan die regisseur gestel kan word nie. Tot op groot hoogte maak dit nie saak wat sy werkmodes is nie; dit is die finale produk wat tel. Een vereiste is egter onontbeerlik: die regisseur moet die medium waarmee hy werk, deeglik ken.

(b) Teksbeheer. Wanneer die teks vir 'n opvoering aan 'n regisseur toevertrou word, is dit sy eerste plig om die stuk goed deur te lees. Hy moet hom sekere dinge afvra:^{2.}

1) Is die aanvang in orde? Wek dit dadelik die belangstelling? Is die tyd en die plek van handeling duidelik aangedui?

2) Word die verskillende karakters duidelik aangedui?

3) Is die dramatiese bou van die stuk goed? Sal die luisteraars nie verward raak nie? Moet ekstra dialoog of byklanke bygevoeg word? Word daar nie te veel byklanke gebruik nie?

1. Radio Production Directing, id., bls. 15.

2. Vergelyk ook die voorafgaande bladsye. (bls. 28 en daarna.)

4) Sal ander oorgange nie indrukwekkender wees nie?

5) Maak die teks voorsiening vir reëls waar op daar in- of uitgedoof kan word?

6) Is die dialoogstukke nie te lank nie?

7) Is al die karakters nodig?

As die regisseur nie bevredigende antwoorde op al hierdie vrae kan verskaf nie, sal hy aan die werk moet spring om reg te maak wat verkeerd is. Op een plek sal hy moontlik vind dat A sy telefoongesprek begin, onmiddellik nadat hy klaar geskakel het. Aangesien die feite verkeerd is, sal hy 'n stukkie dialoog moet inlas.

Die regisseur moet let op die posisie wat die spelers voor die mikrofoon sal moet inneem, b.v. in die toneel waar A en B deur die saal vol mense stap om op die verhoog te kom. A en B bly aanvanklik 'n normale afstand van die mikrofoon af. Die skare word net verweg gehoor. As A 'n paar woorde in die middel van die saal met C wissel, praat hulle naby die mikrofoon. Die stemme van die skare is nader. Hulle opgewonde gepraat en gelag kan gehoor word. As A en B op die verhoog met mekaar praat, praat hulle weer 'n normale afstand van die mikrofoon af. Die skaregeluide is verder weg. As A sy toespraak afsteek, staan hy 'n bietjie verder weg van die mikrofoon en hy praat harder. Die indruk van afstand in die geval van die skare kan maklik aangedui word deur gebruik te maak van een of meer

1. Gewoonlik in hierdie stadium, maar nie noodwendig nie.

persone wat agter uit die saal skree.

Teen hierdie tyd weet die regisseur ook al dat hy nie met 'n ligte blyspel te doen het nie, maar met 'n klug. Dis vir die regisseur 'n belangrike besluit. (c) Keuse van Musiek. As 'n orkes vir die opvoering beskikbaar is, bespreek die regisseur die drama met die orkesleier. Die regisseur verduidelik nou watter soort musiek hy op bepaalde plekke wil gebruik. Ook gee hy die orkesleier 'n aanduiding van die tydsduur van die verskillende musiekbokkies.

As 'n orkes nie beskikbaar is nie, kies die regisseur, (soms met die hulp van 'n musiekkenner) sy musiekplate vir die verskillende tonele. Die Musiekatukkies wat gebruik word, word sorgvuldig gemerk en die plate word aan 'n ingenieur toevertrou om gedurende die opvoering te hanteer.^{2.}

(d) Keuse van Byklanke. Ook die byklanke-ingenieur kry besoek. Die verskillende byklanke word uitgetoets en nadat die finale keuse gedoen is, kry die ingenieur 'n aanduiding van die tydsduur van die verskillende byklanke. Die regisseur wys hom ook op byklanke wat op die agtergrond gehoor moet word.^{3.}

1. In hierdie geval het die luisteraars vir A en B vergesel. Hulle kry die geleentheid om „saam te speel". Gaan die mikrofoon aan die ander kant saam met 'n lid van die skare sal die mikrofoon-afstande anders bepaal moet word.
2. Kyk ook op bls. 54 en verder oor die gebruik van musiek.
3. Kyk ook op bls. 44 en verder oor die gebruik van byklanke.

(e) Keuse van Spelers. Voordat die regisseur selfs daaraan begin dink om spelers te kies, moet hy 'n helder beeld van die verskillende karakters hê. 'n Aantal aantekeninge oor die eienskappe van die karakters sal hom handig te staan kom.

In die keuse van sy byklanke en musiek het hy rekening gehou met die feit dat hy met 'n klug te doen het. In die keuse van sy spelers moet hy die tipe stuk ook goed in gedagte hou. Die volgende stap is (~~aan~~) die rolverdeling. Hy maak 'n lysie van die beskikbare spelers en toets hulle aan die volgende oorwegings:

- 1) Vind hulle dit moeilik om leiding en regie te aanvaar?
- 2) Werk hulle maklik saam?(In die radiomedium is elke oomblik kosbaar. Die regisseur het nie tyd om aan „temperamentele” spelers af te staan nie.)
- 3) Is die spelers „wakker”? Kan hulle hul gou aanpas?
- 4) Het hulle ondervinding?
- 5) Is hulle speelvermoë goed of net middelmatig? Hierdie oorwegings sal al dadelik sommige spelers uitskakel. Die sterkste aanspraakmakers word nou gevra om 'n spellesing by te woon. Gedurende die toets let die regisseur op die volgende dinge:

1. Hoe die stem(me) oor die mikrofoon klink. (Hy ignoreer gebare en bewegings heeltemal.)
2. Die ouderdomme van die verskillende spelers. (Hy verkies om spelers te gebruik wie se ouderdomme ooreenstem met die van die karakters. Kinderrolle is dikwels uitsonderings.)

3. Kontras in stemkwaliteit. (Kontraasterende stemme (~~stemme~~) sal verwarring voorkom.)
4. Stemme met 'n medium- of lae toonhoogte is aangenaam om na te luister as stemme met 'n hoë toonhoogte.
5. 'n Goeie vertolking wat afwyk van die wat hy in die gedagte gehad het (Hy moet onbevooroordeel wees.)

Die rolbesetting neem dikwels 'n lang ruk in beslag. Dit is ook waarskynlik dat sommige van die lesers uiteindelik heeltemal ander rolle sal speel as die wat ^{die regisseur} ~~hy~~ aanvanklik gemeen het om aan hulle toe te vertrou. So 'n omruiling van „stemme" word dikwels nodig geag teneinde groter kontras te verkry.

(f) Die Repetisies. Voordat die drama uitgesaai word, gaan dit deur verskillende repetisie^{stadiums}. Daar is die lees^{repetisie}(s), klank^{repetisie}(s) en mikrofoon^{repetisie}(s). Soos met al die voorbereidingswerk, het die regisseur die hoogste gesag tydens die repetisies en ook natuurlik, tydens die uitsending.

1) Die Leesrepetisie. Die eerste plig van die regisseur is om aan die spelers te sê watter veranderinge hy in die teks aanbring het, sodat hulle hulle tekste diensooreenkomstig kan verander.

In die tweede plek, moet die regisseur verduidelik wat hy hom met die opvoering van die stuk ten doel stel, m.a.w. regisseur en speler moet mekaar verstaan in verband met die interpretasie van die verskillende rolle. Hoe die regisseur hierby te werk gaan, is 'n persoonlike saak. Gewoonlik word een van

drie metodes gevolg.

a) Die regisseur lees die hele teks deur. Hy vertolk elke rol. Daarna gee hy 'n kort verduideliking.

b) Hy laat die spelers die teks deurlees. Kort-kort onderbreek hy hulle om sommige aspekte te verduidelik.

c) Hy laat die spelers sonder onderbreking die stuk deurlees en bespreek daarna die verskillende rolle en tonele. Die belangrikste faktor in hierdie stadium is dit: die regisseur moet weet wat hy wil en hy moet sy wense aan die spelers oordra.

Daar bestaan geen vaste reëls en wette oor die wyse waarvolgens 'n regisseur te werk moet gaan om 'n speler sover te kry om te speel nie. Allerhande metodes word soms gebruik om die speler die karakter te laat verstaan. Verduidelikings, vertellings, gebare, grappe, rusies, teksveranderings, soms selfs hand-vashouery (in liefdestonele) word almal gebruik om 'n beter vertolking van 'n speler te verkry. 'n Regisseur is, in die reël, uiters traag om vir 'n speler „voor te speel“. Gebrek aan tyd dwing hom dikwels tot so 'n optrede, maar dis 'n metode wat sterk af te keur is. Dit kan alleen aanleiding gee tot 'n gemaakte, tweede-handse vertolking.

Dit bring ons by 'n ander belangrike punt, nl. die verhouding tussen regisseur en spelers. Hier is dit hoofsaaklik 'n kwessie van persoonlikheid wat op die spel is. Dit is egter noodsaaklik dat die regisseur meester van elke situasie moet

wees, sonder om uit sy pad te gaan om die meesterskap te verkry. Die regisseur moet 'n leier wees. Hy kan geen deeglike werk verwag as hy nie self deeglik in sy eie werk is nie. As hy nie bereid is om homself aan sekere reëls en wette te onderwerp nie, kan hy nie verwag dat sy diensnemers dit nakom nie. Crews som die posisie so op, "(he must) somehow take into consideration all the human factors in the equation and still maintain enough aesthetic distance from the personalities of his company to see them objectively as patterns of sound or voices coming out of the loudspeaker"¹.

2) Die Klankrepetisie. Hierdie repetisie word gewy aan die ander klankbronne, musiek en byklanke. Waar 'n orkes die musiek verskaf, sal hulle afsonderlik waargeneem word. Word grammofoon¹plate gebruik, sluit die klankrepetisie gewoonlik musiek en byklanke in. Dit is raadsaam om hierdie repetisie te hou sonder die spelers. Dit bespaar veel tyd en die regisseur kry op die manier 'n beter geleentheid om al sy aandag net aan die musiek en byklanke te wy.

3) Die Mikrofoonrepetisie. Die repetisie stem ooreen met die eindrepetisie op die verhoog. Sleutelwoorde vir die verskillende ingenieurs, tekens vir die spelers, instruksies aan die kontrole-ingenieur insake volume, oorskakelings ens. word alles sorgvuldig in hierdie repetisie nagegaan. Al die growwe plekkies word tydens hierdie repetisie afgeskaaf. Verder gee hierdie repetisie die regisseur 'n laaste geleentheid om

1. Radio Production Directing, id., bls.186.

die tydsduur van die stuk na te gaan.

(g) Die Uitsending. Die volgende stadium is die uitsending. Hieroor laat ons lie-
wer vir Arch Oboler aan die woord. „And
now my friend, (d.i. die regisseur) you're
on the air. You sit in the control room,
eyes on the script, and through the monitor
loudspeaker, the words and the sound and the
music are coming to you as they are to the
relatives of the cast....And you haven't a
thing to do now. Not a thing. Other than
to pray that the weak-standing microphone
won't collapse, and to importune the Deity
that Sound won't mix any of the recordings,
and to entreat the Fates that your leading
lady won't turn over two pages instead of
one and so lose her place, and to implore
the gods that the news-room won't break in
with a special news-flash, and to supplicate
the Stars that none of the engineers will
sleepily throw the wrong switch when you ask
for an echo-chamber, and to appeal to the
All Highest that the crazy cymbalist doesn't
drop his cymbal while the woman is dying,
and to petition with Paternosters that your
first-time-on-the-air leading man doesn't
pass out, and to request the Most Benign
that your timing was right, otherwise the
play will be cut off the air during the

1. Die regisseur is gewoonlik in die kontrole-kamer. As hy dit wenslik ag, kan hy ook in die ateljee by die spelers wees.
2. Nie noodwendig nie. Die regisseur mag dit nog nodig vind om aan spelers en ingenieurs, op 'n geleë oomblik, instruksies te gee. Oboler neem natuurlik hier aan dat alles volgens plan verloop.

final scene, and without the final scene it isn't an understandable play, and to implore the Universe that no one drops a page, or jumps a cue, or trips over anything, or mistakes his cue for someone else's, or talks too fast, or talks too slow, or forgets the last-minute cut in the script, or fozzles a line or faints or dies.

1.
That's all".

In hierdie sketsmatige bespreking van die pligte van die regisseur, het ons ons slegs ten doel gestel om aan te dui hoe die regisseur in die hele raamwerk van die opvoering inpas. Afwykings in die volgorde waarin die regisseur sy verskillende pligte uitvoer, sal in feitlik elke uitsaaistatie aangetref word. So kan die keuse van die byklanke en musiek geskied lank nadat die spelers gekies is.

1. Arch Oboler in die voorwoord tot „This Freedom“, New York, 1942.

DIE RADIODRAMA IN SUID-AFRIKA.§ 1. Algemeen:

Wat die uitsaaiwese as sodanig betref, het Suid-Afrika feitlik gelyktydig met ander oorsese lande soos Amerika en Engeland weggespring. Dit was dus geen wedloop waaraan Suid-Afrika jare na die ander lande, eers sou deelneem nie. Weens gebrek aan gegewens oor die stand van die uitsaaiwese op die vasteland, kan ons hier nie vasstel watter posisie hulle in die wedloop inneem nie. Dit wil voorkom asof Amerika in die eerste plek en daarnaas Engeland onder die voorlopers is in die internasionale wedstryd insake die aanwending van die radio. Die eindpaal, insover daar sprake van 'n eindpaal kan wees, lê in die verre verskiet

1.
§ 2. Die Koms van die Radio na Suid-Afrika.

„Cape Town Calling! Cape Town Testing! Cape Town Testing on Saturday September 15th, 1924. 1-2-3-4-5-6-7. Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday - at least It's Sunday for some people ...” Dis die eerste woorde wat van Kaapstad se eerste sender uitgesaai is, d.w.s. van Kaapstad se eerste amptelike sender. Reeds voor die tyd het amateurs met hulle eie stelletjies uitgesaai.

1. Die gegewens in hierdie gedeelte bevat, is ontleen aan 'n uitknipsel uit „The Cape Times”. Die datum van die uitgawe is ongelukkig onbekend. Die uitknipsel het my langs 'n omweg bereik. Verder het ek hoofsaaklik staatgemaak op gegewens wat ek mondelings van S.A.U.K.-amptenare gekry het en ook op programme soos „The Birth of a Station” (Kaapstad, 15.9.45) en „Die Eerste Klanke” (Kaapstad, 15.9.45).

Die verhaal van die uitsaaiwese in Suid-Afrika begin eintlik in Kaapstad in November 1923. Sir David Graaff het destyds die stadsraad 'n aanbod gedoen om 'n uitsaaistasie op te rig. Hy sou dit op eie onkoste doen en aan die stad skenk, maar op sekere voorwaardes. Hy het o.a. daarop gestaan dat die stadsorkes moes uitsaai en ook dat die munisipaliteit stappe moes doen om vir die volgende 15 jaar alle uitsaairegte in Kaapstad te verkry. Die aanbod is nie aanvaar nie!

Omstreeks hierdie tyd het ook Durban die moontlikheid van 'n uitsaai-onderneming begin oorweeg.

Dit was egter in Johannesburg dat die eerste gelisensieerde radiostasie, om daaglik uit te saai, geopen is. Dit was in Julie 1924. In September 1924 het die Publisiteitsvereniging 'n stasie in Kaapstad geopen.

In Januarie 1927 het die Johannesburgse stasie geldelike moeilikheid begin ondervind. Die stasie is gesluit, maar die volgende maand is dit weer deur die Transvaalse Radiovereniging op die been gebring. In April 1927 het mnr. Schlesinger eienaar geword van die Johannesburgse stasie. Die volgende maand is die Kaapstadse onderneming teen £6,000 gekoop en die volgende jaar het mnr. Schlesinger ook die Durbanse uitsaaiestasie by sy „African Broadcasting Corporation" gevoeg. Nuwe geboue is verkry en die uitsaaidienste is verbeter.

Hoofsaaklik as gevolg van 'n rondreis deur Suid-Afrika deur Sir John Reith, die

direkteur-generaal van die Britse Uitsaaikorporasie, het die Unie-regering in Maart 1935, ingegryp, Mnr. Schlesinger het met die planne van die regering ingestem en die lopende lisense van die „African Broadcasting Corporation" het aan die einde van Maart 1937 verstryk.

In 1924 is die eerste uitsendings van Kaapstad af waargeneem. Hiertoe is 'n deel van 'n motorvertoonkamer in St. George¹straat gebruik.

Soos op ander gebiede, het dit in die radiomedium veel inspanning gekos om vir Afrikaans erkenning te verkry. Die uitsendings waarna daar in die begin so gretig geluister is, was net in Engels, met af en toe 'n brokkie in Afrikaans.

§ 3. Die eerste radiodramas.

Afgesien van klein samesprakies, was die eerste „radiodrama" wat van Kaapstad af uitgesaai is, 'n Bybeldrama.² Dit het gegaan oor Naaman die Sirier wat na Elia gegaan het, om genesing vir sy melaatsheid te soek.³ Die stuk is opgevoer sonder byklanke of musiek. Etlike geesdriftiges het egter hulle waardering vir die poging uitgespreek. Dit was in elk geval 'n begin. Mettertyd is 'n uur per week aan Afrikaanse programme in die aand afgestaan. 'n Bedrag van £5 is beskikbaar gestel

1. Mevr. Queenie Fagan, eggenote van regter H.A. Fagan, het aan hierdie uitsending deelgeneem.
2. Aldus mnr. Herman Steytler.
3. Mnre. I.W. van der Merwe, H. Steytler, C. H. Weich en J.J. Blom het aan hierdie uitsending deelgeneem.

om die deelnemers aan die uur se uitsending te betaal. „As ons vyf was, sou ons elkeen 'n pond gekry het, tien, tien sjielings elk. Ek het een aand 'n volle uur lank deelgeneem^{1.} vir een sjieling en 'n sikspens."

Sover ons kon vasstel, is die eerste Afrikaanse dramas oor die Johannesburgse radio^{2.} in 1928 uitgesaai. Dit was samesprakies van Langenhoven - die bekendes in „Ons Weg deur die Wêreld". Dit was dus eenvoudig verhoogstukke, wat vir die radio gebruik is.

In 1930 het die A.T.K.V. van die Randse universiteit, onder leiding van dr. J.J. le Roux,^{3.} etlike eenbedrywe wat hulle op die planke gebring het, uitgesaai. Leipoldt se „Vergissing" was een van hulle. 'n Jaar of wat later het ook „In die Wagkamer" (Grosskopf) en „Drie Lewens" (Marie Linde) aan die beurt gekom.

Dit is opvallend dat die eerste dramas wat oor die Afrikaanse radio uitgesaai is, stukke was wat gebore is uit die Afrikaanse karakter. Dit is stellig hierdie eg-nasionale aard van die stukke wat verantwoordelik was vir die geesdrif by die luisteraars en ook by die spelers. Tenspyte van die feit dat die deelnemers nagenoeg geen vergoeding ontvang het nie, het hulle geglo in die radio; hulle was besiel met die radio as draer van die

1. Aldus mnr. Herman Steytler.
2. Aldus mnr. M.P.O. Burgers, wat heelwat informasie oor die eerste radiodramas in Johannesburg beskikbaar gestel het.
3. Later professor op Pietermaritzburg, pas oorlede.

Afrikaanse gedagte en die Afrikaanse kultuur.

Hierdie liefde vir skeppinge wat uit eie bodem voortgespruit het, is geen ongewone verskynsel nie. In die buiteland is reeds met statistiek bewys dat luisteraars by voorkeur luister na stukke wat 'n eie nasionale karakter dra. Ons kan aanneem dat die Suid-Afrikaanse volk geen uitsondering op hierdie reël is nie.

Reeds in die vroeë dertiger jare († 1932), dus nog etlike jare voordat die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie in werking getree het, het ^{1.} 'n adviserende komitee al 'n radiodramawedstryd uitgeskryf. Daarmee is gepoog om inheemse skrywers bewus te maak van 'n nuwe medium en ook om goeie uitsaaibare radiomateriaal te bekom. Hierdie radiodramawedstryd het een van die eerste spesifiek radiogenetiese stukke in Afrikaans opgelewer. „Witwatersberg" deur P. W. Botha, is met die eerste prys bekroon en uitgesaai. Sover ons kan naspoor is dit die eerste Afrikaanse stuk wat 'n wesentlike radiodrama is. Dis 'n fantasie oor die geskiedenis van die Witwatersrand van sy voorhistoriese dae, deur die tydperk van die Trekkers, die prospekteerders, die grootstad - tot by 'n uiteindelijke ineenstorting van die uitgeholde gebied in 'n duistere wraakneming van die Rand, ^{2.} wat self as sprekende persoon optree.

1. Een van die lede was mej. Sarah Goldblatt.
2. 'n Amerikaanse radiodrama het van 'n dergelyke ineenstortingsmotief gedurende die laaste jare van die oorlog gebruik gemaak. Menige luisteraar (wat waarskynlik na die opening van die stuk ingeskakel het) het die voorstelling so realisties gevind dat hulle gemeen het die gebeure is waar. Die stuk het heelwat opskudding verwek.

„Witwatersberg" toon 'n gebrek aan tegniese vaardigheid, maar die stuk is van groot historiese belang. Dis die eerste eg-Afrikaanse radiodrama waarin 'n skrywer getoon het dat hy bewus is van die radio¹moontlikhede.

§ 4. Verdere Ontwikkeling.

Toe die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie sake in 1937 begin behartig het, het die Afrikaanse programme geen of byna geen materiaal gehad om elke dag 'n program van elf uur lank aan die gang te hou nie. Middels moes aangewend word om in die behoefte te voorsien. Die gevolg was dat daar toe reeds stelselmatig vertalings van Duits, Frans, Hollands en Engels gemaak is. Een van die eerste vertaalde stukke wat uitgesaai is, was die van Hürschelman, nl. „Die Vreemde Matroos". Dit is uitgesaai onder die leiding van dr. Markus Timmler, 'n Duitse radio-regisseur wat destyds in Suid-Afrika vertoef het. Die volgende jaar is Goethe se „Faust" in Afrikaans uitgesaai, ook onder die regie van dr. Timmler. Reeds toe kon daar met reg aanspraak gemaak word op 'n hoë gehalte wat die dramatiese en tegniese aspekte van die opvoering betref. Ook Heyermans, ^{1.} „Op Hoop van Zegen" en Dumas, „Die Swart Tulp", het aan die beurt gekom.

Nog dieselfde jaar (1937) het die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie 'n radiodrama-wedstryd van stapel gestuur. Dit het uitgeloop op 166 inskrywings „waarvan 'n baie groot per-^{2.} sentasie van besonder hoë gehalte was"

1. Aangebied onder die titel „Die Goeie Hoop".
2. Geneem uit die amptelike verslag i.v.m. die wedstryd.

1.

Die komitee het besluit om pryse aan die vier beste stukke toe te ken. Hulle was „Half-tien" (H.P. Benade), „Hennie-boet" (Marie Linde), „Liefdesdroom" (H.P. de Klerk) en „Die Onbekende Dame van die Seine" (G. Roos).

'n Verdere radiodramawedstryd is in 1938

2.

3.

gehou. In 'n breedvoerige verslag het dr. P. de V. Pienaar sy hoofindrukke soos volg saamgevat:-

(1) Gebrek aan verdieping van gedagteinhoud, hoewel oor die verskeidenheid van motiewe nie te klae val nie.

1. Dr. F.C.L. Bosman, dr. E. Conradie, prof. dr. H.G. Viljoen, dr. P. de V. Pienaar en prof. dr. J.J. le Roux.
2. Dieselfde komitee as in 1937, met die uitsondering van dr. Conradie.
3. Dr. Pienaar maak ook o.a. die volgende interessante opmerkings oor die inskrygings: „Die groot belangstelling wat die wedstryd gaande gemaak het, is 'n bewys eerstens dat die radio 'n nuwe literêre kunsvorm help skep het en tweedens dat by die luisteraarspubliek die radiodrama besonder gewild is."

Oor die radiodrama as sodanig sê dr. Pienaar: „Die radiodrama se hoofdoel moet wees ontspanning by die luisteraars. Hulle wil nie altyd naakte realiteit hê nie, eentonige alledaagsheid, skokkende wreedheid of diep-tragiese gebeures nie. Hulle wil eenvoudige, menslike belange en geestelike konflikte uitgebeeldhoor met volop handeling en heelwat gevoelsuiting. Daarom is die melodrama te verkies bo die metafisiese wysgerigheid wat jou dinkende luisteraarspubliek hoofpyn besôre en die nie dinkende eenvoudig laat afskakel. Melodrama beteken nie verspot of oordrewe handeling nie. Egtheid, menslikheid moet bewaar bly. En tog waar die idee, hoewel eenvoudig, die luisteraars tot 'n diepere nadenking sal stem en hulle aan die uitbeelding hulleself laat leer ken, sal so 'n drama, mits hy oortuigend uitgebeeld is, verkiesliker wees as die bloot sensasiewekkende met uiterlike 'thrills' en baie oppervlakkige hartstog."

(2) Gebrek aan genoegsame kennis van radiodrama-tegniek.

(3) Gebrek aan strakheid van lyⁿ. Te dikwels kom daar verslapping teen die end.

(4) Gebrek aan vinnigbewegende handeling en natuurlike dialoog.

(5) Te min inagnome van die luisteraarspubliek.

(6) Die standaard van die vorige wedstryd¹, wat die beste dramas betref, is nie gehandhaaf nie. Tog is daar 'n algemene vooruitgang te bespeur; die wedstryd het 'n ryker oes van uitsaaihare materiaal gelewer.

Die wedstryde het egter nie in die behoefte voorsien nie.² Gideon Roos wys daarop dat slegs 8 van die inskrywings wat in 1937 ontvang is, gebruik kon word, na dit verwerk is! Die oes in 1938 was nog skraler.

Die toestand omstreeks 1938 was dus dat daar baie min bruikbare radiodramas van die kant van die publiek gekom het. Stukke wat bygedra is, is hoofsaaklik ingedien deur onbekende skrywers wat in die radiomedium 'n nuwe „romantiese" afsetgebied gesien het vir hulle skryfwerk.

Van die kant van die personeel van die Korporasie het ander stukke gekom. Hierdie mense het in elk geval die medium geken, maar oor die algemeen het hulle oor geen spesiale toerusting as skrywers beskik nie. Daarby

1. 1937.

2. In „Die Brandwag", 8.3.40, bls. 18.

het hulle skryfwerk gewoonlik maar 'n deeltjie gevorm van verskeie ander pligte.

Maar dit was die jaar 1938, die Voo-trekker-eeufeesjaar. Ook die radio het nie aan die stuwling ontkom nie. Ook die radio-drama het die nasionale gebeure op ondubbel-sinnige wyse weerspieël. En daarmee het 'n goeie Suid-Afrikaanse radiodramaturg na vore getree. Reynders Pretorius sou eg-nasionale materiaal^{1.} in sy spele opneem. In die reeks „'n Eeu Gelede" het hy geskiedkundige stof behandel wat weekliks in half-uur programme oor die radio uitgesaai is. Van hierdie reeks verdien „Die Slag by Veglaer", „Die Dood van Gert Maritz" en „Die Moord op Retief" spesiale vermelding. Verder was Pretorius ook verantwoordelik vir die reeks „Helde van die Daad" ('n groep afsonderlike dramas oor Louis Trigardt) en „Op my ou Ramkietjie" ('n aantal denkbeeldige stories rondom ons nasionale volksliedjies). Tans is Reynders Pretorius besig met 'n reeks dramatiserings van die Bybel.

Iemand anders wat reeds jare gelede heelwat Bybeldramas vir die radio geskryf het, is adv. J.F. Marais. Met dramas oor figure soos Ruth, Esther en Salome, om maar 'n paar te noem, het hy 'n standaard vir hierdie soort radiodrama gestel wat nog nie geëwenaar is nie. Benewens oorspronklike stukke het Marais 'n groot bydrae gelewer by wyse van

1. Let verder op die wyse waarop volkspele skielik beoefen word. Ook die boere-orkeste herleef en groei.

verwerkings. „Die Pelgrim se Reis na die Ewigheid" is deur hom vir die radio verwerk. Verder het hy hom toegelê op verwerkings van die juwele uit die Europese letterkunde, veral uit die Franse literatuur.

Vertalings en verwerkings vorm vandag nog die ruggraat van die radiodramas wat in Afrikaans aangebied word. Hierdie verwerkings word feitlik sonder uitsondering waargeneem deur amptenare van die Korporasie. 'n Spesiale departement is in die lewe geroep om hierdie aspek van die werk te behartig. Hoofsaaklik deur middel van die radiospel het ons in Afrikaans tot die wêreld¹letterkunde toegang gekry. Ook is dit nie net dramas wat verwerkers gevind het nie, maar operas, romans, novelles, kortverhale, almal het verteenwoordigers gekry onder die groot aantal verwerkte stukke in Afrikaans. Afrikaanse dramas wat oorspronklik vir die verhoog geskrywe is, is gretiglik verwerk en aangebied. Ons dink b.v. aan gevalle soos Schumann se „Hantie kom huis-toe"; Fagan se „Rooibruin Blare", „Ousus", „Ruwe Erts", „Die Swakkere Vat", „Die Stille Haard"; Uys Krige se „Skaapwagters van Bethlehem"; W.A. de Klerk se „Drie Vroue" (drie afsonderlike stukke) en „Verterende Vuur", om maar 'n paar voorbeelde te noem.

1. Selfs die klassieke Griekse dramas is verteenwoordig as gevolg van vertalings deur prof. T.J. Haarhoff (Vroue van Troje). Dink ook aan J. Malan se reeks „Kortpad deur die Wêreld¹Letterkunde".

'n Mens kry enigsins 'n idee van die groot massa radiospele waaroor die Suid-Af-Afrikaanse Uitsaaikorporasie beskik as jy daaraan dink dat daar nie 'n week verbygaan waarin daar nie van drie afsonderlike stasies dramas uitgesaai word nie. En dis selde dat enigeen van die stasies net een radiospel per week aanbied. Sommige stasies het in een week al tot drie of vier stukke, indien nie meer nie, uitgesaai. En nog is daar nie genoeg radiodramas, en veral Suid-Afrikaanse radiodramas, beskikbaar nie. Die mikrofoon is onversadighaar.

Dit wil voorkom asof die radiodramawedstryd van 1946 nie veel opgelewer het om die mikrofoon se honger te help stil nie. Die uitslae van die wedstryd is so pas bekend gemaak. Van die 730 hoorspele wat ontvang is, is 599 in Engels en 131 in Afrikaans. Dus vier-en-'n-half maal minder Afrikaanse as Engelse inskrywings. Dis nogal vreemd, omdat die Afrikaansspre^{ken}de deel van ons bevolking op ander skryfterreine vrugbaarder as ons Engelse medeburgers is.

Wat 'n mens dadelik opval in verband met hierdie wedstryd is dat nóg in die Engelse, nóg in die Afrikaanse afdeling 'n stuk goed genoeg bevind is om 'n eerste prys van £100 te verower nie.

1.

Die bevindings van die beoordelaars
was soos volg:-

Tweede Pryse:

2.

(1) Hélène Pienaar, „Die Brug” (vanweë die stuk se spelmoontlikheid; die goeie karaktertekening van die hoofpersoon; die stygende opbou en goed-gemotiveerde klimaks; die algemeen-menslike wat direk tot 'n radio-gehoor sal spreek.)

(2) G. Göhring se „Stormhuis”. (Dit staan letterkundig op 'n hoë peil. Dis fyn stemmingskuns en het subtieler oorgange as die vorige. Dit bevat vir 'n uitsoekgehoor die nodige suggestiviteit in woord, stilte en in die opbouende klankbeelde, waarin die verwikkeling meer gevoelvol as dramatiese afloop.)

(3) Anna Louw, „Die Eensame”. (In haar gedagterypheid en oorspronklike siening oortref sy eersgenoemde twee skrywers. Sy skiet egter tekort wat die hoorspeltegniek betref.)

Derde Pryse:

(1) „Musiek in die Golwe” (H.P. Benade.)
3.

1. In die Afrikaanse afdeling: Prof. P. de V. Pienaar, prof. F.E.J. Malherbe en mnr. W. van Heerden.
In die Engelse afdeling: Prof. G.H. Durrant en mejj. Gwen Ffranggon Davies, Marda Vanne en Rosalie van der Gucht.
Die beoordelaars is bygestaan deur amptenare van die S.A.U.K.
2. Skryfster van die eenbedryf „Die Ring” en pryswenner in 1937.
3. Pryswenner in 1937.

(2) „Immer-Nimmerland" (Gerhard J. Beukes).
1.

Eervolle vermelding verdien „En Nag sal daar nie wees nie" van G. Pretorius.

„Van die orige inskrywings word sommige deur 'n hoë mate van oorspronklikheid gekenmerk en met die nodige radio-redaksionele wysigings behoort die radiopubliek dit gunstig te ontvang". Aldus gaan die verslag voort.

Prof. P. de V. Pienaar, een van die beoordelaars maak die volgende opmerkings met betrekking tot die Afrikaanse afdeling van die wedstryd: „Die groot aantal inskrywings vir die Afrikaanse radiodramawedstryd vir 1946 is 'n aanduiding van die Afrikaanse publiek se lewende belangstelling in ons Uitsaaidiens, maar veral ook van die aangroeiende besef insake die waarde van die radio in die kulturele ontwikkeling van ons Afrikaanse volk.

Die oogmerk van die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie om hierdie wedstryd uit te skryf, was dus enersyds om goeie radiodramas vir uitsaaidoeleindes te verkry, andersyds om belangstelling by ons luisteraars gaande te maak vir die aanwending van hulle skeppende krag. Daarin is ruimskoots geslaag.

Vir iemand wat kennis dra van vorige radiodramawedstryde val dit dadelik op dat die jongste wedstryd nie alleen voorloop wat die

1. Skrywer van „Die Swart Engel" (ongepubliseer) en „Laat die Kerse Brand! en ander Eenbedrywe", Pretoria, 1945.

1.
aantal inskrywings betref nie, maar ook ten opsigte van suiwerder taalgebruik, 'n lewensgetrouheid in die uitbeelding van karakters, 'n groter kennis van radiotegniek en wat die bestes betref, 'n poging om kunsvoller taalbelewing en ideedynamiek te paar aan die vereistes van die uitsaaiwese en die radiopublik.

Onder die ander was daar heelwat oppervlakkigheid ten opsigte van die idee-inhoud. Van die 131 inskrywings is skaars 30 geskik vir uitsaaidoeleindes. 2. Ons geskiedenis het 3. materiaal vir net twee pogings verskaf. Die onderdrukte kunstenaarsverlange het 'n hele paar geïnspireer. 'n Mens sou meer Bybelse temas van 'n godsdienstige volk verwag het. Net hulle wat getref is deur die tydgees, of wat meen dat die enigste dramatiese lewensbotsing in die huwelikslewe voorkom is goed verteenwoordig, hoewel die onvermoë om die werklike sielelewe te peil maar al te duidelik blyk."

Die enigste Suid-Afrikaanse skrywer van naam wat 'n prys verower het, was Uys Krige. Hy het 'n derde prys behaal in die Engelse afdeling. 4. Vermoedelik was hy ook die enigste erkende skrywer wat deelgeneem het.

1. In 1937 was daar 166. (131 in 1946). Kyk bladsy. 76.
2. En hulle sal moet verwerk word. Kyk vorige bladsy.
3. Vergelyk die geskiedkundige reekse van 1938, bladsy 79.
4. Vir "Fuente Sagrada". Volledige besonderhede omtrent die Engelse stukke is ongelukkig nie beskikbaar nie.

nuwe stukke is op die pers en verskeie nuwe skrywers het na vore gekom ... Tog bly ons getal goeie, selfs redelik-goeie, skrywers vir die verhoog beperk. Is dit dan vreemd dat daar uiters selde 'n goeie beoefenaar van die radiodrama aangetref word? Die radiodrama is nog sommer 'n splinternuwe verskynsel in vergelyking met die verhoogdrama. Daar is nog geen radiodrama-tradisie nie. En hoewel die ingewikkeldheid van die radiodrama dikwels oordryf word, bly dit per slot van rekening 'n nuwe, grotendeels onontgonne medium, 'n medium waarvan skrywers, of aspirant-skrywers nie genoeg weet nie.

Geen dramaturg sal maklik in Suid-Afrika 'n broodwinning verdien bloot deur die skrywe van dramas nie. Maar skryfwerk vir die verhoog is veel winsgewender as skryfwerk vir die radio. Mits die verhoogdramas gepubliseer word (en dis feitlik sonder uitsondering die geval) bestaan daar altyd die moontlikheid dat hulle vir die skole of universiteite voorgeskryf sal word!

Die besoldiging aan die radiodrama verbonde is nie lonend genoeg nie. En dit geld nie alleen vir Suid-Afrika nie, maar ook vir ander lande waar die handelsradio nie in swang is nie.

Hierdie geldelike oorweging is na ons mening een van die groot redes waarom daar nie 'n redelike toevloei van radiodramas is nie. Daar is 'n aanvraag vir radiodramas.

Daar is 'n aanvraag vir romans. Diegene wat wil skryf, skryf tot op groot hoogte eerder romans as dramas, omdat hulle daardeur 'n beter kans het om goed te verdien.

Die radiodrama besorg aan die skrywer minder duursame publisiteit as aan die skrywer van die verhoogdrama. In die geval van laasgenoemde is daar gewoonlik 'n hele reeks resensies oor die drama self. Daarna volg die advertensies in die koerante, op plakkate, ens. Daarna die opvoering, weereens programme, ens. En nie net een opvoering nie, maar gewoonlik 'n hele reeks opvoerings met alles wat daarmee gepaard gaan. Stel hierteenoor die radiodrama. Vooraf mag die stuk in die radio^{pers} geneem word en gewoonlik word dit een of twee keer voor die opvoering geneem. Voor die uitsending noem die aankondiger ook die skrywer, maar ons twyfel of die publiek veel notisie daarvan sal neem. Oor die algemeen is die belangstelling van die luisteraar nog nie by die aankondiging van die stuk gewek nie. Hy is nog altyd besig om ^{te} sy koerant te lees en die verpligting rus op die drama (of regisseur) om sy belangstelling gaande te maak. Hy moet oortuig word dat dit vir hom interessanter en aangenamer sal wees om sy koerant neer te sit en na die drama te luister. Na afloop van die stuk, is dit selfs waarskynliker dat die luisteraar hom sal afvra wat die naam van die speler is wat so goed (of swak!) gespeel het as wat die naam van die skrywer van die stuk is! Hoe dit sy, as publisiteitsmedium is die radio betreklik

punt uitgaan dat die luisteraars geregtig is op die allerbeste wat Suid-Afrika kan voortbring, moet daar erken word dat toestande nie heeltemal na wens is nie. Die blote feit dat die Minister van Poswese, op aandrang van die publiek, so pas 'n kommissie aangestel het om ondersoek na uitsaai-aangeleenthede in te stel, bewys reeds hierdie feit.

(a) Senders. Die senders is glad nie sterk genoeg nie. Ook die senders wat die Engelse („A") programme dra, is nie sterk genoeg nie. En hulle is sterker as die Afrikaanse („B") senders. Oor hierdie onderwerp het Gideon Roos hom soos volg uitgelaat:^{1.} „Veral in die geval van die Afrikaanse radio is die probleem nog moeiliker as elders, want ons ontvangs is nog lank nie oral sterk en steeringvry genoeg om ons toe te laat om na die fyner nuanses te streef nie - hulle sou in die meerendeel van gevalle tog maar verlore gaan in die gekraak van lugstorings, veral as daar op daardie aand 'n donderstorm woed! 'n Tweede faktor wat die probleem vir ons verder bemoeilik, is die feit dat ons met een en dieselfde sending sowel die stad as die platteland probeer bedien, d.w.s. ons Afrikaanse program word oor die medium- en kortgolwe tegelyk uitgesaai. Nou tref dit so dat 'n klankeffek (byklank) om vir die luisteraar duidelik hoorbaar te wees, heelwat harder oor die kortgolw^f uitgesaai moet word as

1. G. Roos in „Die Brandwag", 15.3.40.,
bgl. 40.

as oor die mediumgolf. Dus, as ons wil hê ons kortgolfluisteraars moet ons klankeffekte duidelik waarneem, moet ons hulle so hard die lug inpomp dat hulle vir die mediumgolfluisteraars byna storend word; en as ons hulle daarenteen net goed genoeg moduleer vir die mediumgolfluisteraars, dan loop die luisteraars na die kortgolwe gevaar om hulle heeltemal nie te hoor nie. Om die gulde mid-deweg te vind en te behou, is dus nogal moeilik."

Ook op ander gebiede is daar 'n tekort aan apparaat, b.v. musiek- en byklankplate.

'n Tekort aan ateljees word ook onder-vind. Met die moontlike uitsondering van die Johannesburgse ateljees, is die akoes-tiese waarde van die ateljees tesame met die inkleding daarvan, glad nie na wens nie. 'n Kunssinnige inkleding is uiters gewens in 'n plek waarin vertolkings en skeppingswerk ge-lewer word.

Ons het met opset nie oor hierdie as-pekte uitgewy nie, aangesien die Tweede Wê-reldoorlog die normale ontwikkeling wat op hierdie gebiede sou plaasgevind het, gestrem het. Verder sal hierdie leemtes met die oog op die uitbreidingsplanne van die Korporasie, vermoedelik spoedig reggemaak word.

(b) Die Spelers. Sommige van ons radiospe-lers, meen ons, het reeds die bewys gelewer dat hulle tot werklik grootse spel in|staats is. 'n Groepie van hulle sal, ons insiens, sonder vrees, saam met goeie oorsese gesel-

skappe kan optree. Hulle is egter die uitsondering. Hoewel die spelpeil oor die algemeen redelik-betroubaar is, is die Suid-Afrikaanse spelers, oor die algemeen, onopgeleide persone,^{1.} persone wat hulle ledige uurtjies gebruik om 'n paar pond per maand van die Korporasie te verdien.

Verder is daar lank nie genoeg spelers beskikbaar nie, terwyl diegene wat goedgekeur word, gewoonlik heeltemal onervare is en van vooraf geskool moet word. In elk geval ons het in Suid-Afrika met spelers te doen wat eers na afloop van hulle dagtaak, hulle kragte aan die radiodrama kan wy. Die opvoering is dus gekniehalter voordat met die werk begin word; die spelers pak dikwels die stuk in 'n afgematte toestand aan. En soms seker met 'n honger maag.

Spelers met ondervinding en wat reeds 'n mate van vaardigheid aan die dag lê, het dit ook dikwels teen die „geringe" bedrag van die besoldiging.

(c) Die Regisseur. Nie net het die spelers weinig of geen opleiding in die dramatiese werk nie, maar dit geld ook dikwels vir die regisseurs. Die ideale toestand is natuurlik om amptenare aan te stel wat hulle slegs op bepaalde soorte werk toelê. Dit is wat in Engeland en Amerika gebeur. In Suid-Afrika was dit tot dusver, hoofsaaklik as gevolg

1. In hierdie toestand sal daar hopelik spoedig verbetering kom. Voordragkole in Kaapstad en Johannesburg werk reeds in hierdie rigting.

van geldelike oorwegings, nie moontlik nie. Die gevolg is dat amptenare gewoonlik omroepers, teksskrywers (hoorspele, verskeidenheidstekste en musiektekste) en regisseurs is. Dit is stellig 'n bietjie te veel verwag dat omroepers in al die rigtings eweveel sukses sal hê. Die Korporasie hou egter rekening hiermee deur in die reël werk aan die besondere persone wat die beste daarvoor toegerus is, op te dra. Wat egter waar is, is dat amptenare hulle nie uitsluitlik op een rigting kan toelê nie. Mettertyd sal spesialisering ook in die Korporasie 'n voldonge feit word. Tans is daar wel regisseurs in die diens wat feitlik sonder uitsondering net regie waarneem. Maar hierdie persone kan onmoontlik al die werk behartig. Die gevolg is dat ander amptenare ingespan moet word. En in die reël besit hulle geen besondere bevoegdhede (afgesien van tegniese vaardigheid) om die werk te behartig nie.

Aan die ander kant meen ons nie dat die gehalte van die regie, oor die algemeen, swak is nie. Inteendeel te oordele na die menings van ons Afrikaanse pers en publiek (en ook die Engelse!), is die regie heel bevredigend. Dit is hier waarskynlik 'n kwessie van hoe hoog die eise gestel word. Met opset stel ons dit hoog. Aangesien ons radiodians goed moet wees, kan ons intussen ook nie anders as om te sê dat daar veel ruimte vir verbetering is nie.

'n Mens moet egter in gedagte hou dat

die uitsaaidiens en veral ook soos dit die radiodrama raak, besliste ekonomiese beperkinge inhou. Waar die regisseur van die film- en verhoogdrama etlike weke lank aan 'n program van twee-en-'n-half uur wy, moet daar in die radiomedium verskeie stukke oor 'n tydperk van een week opgevoer word. Hierdie verskillende radiodramas saam duur dikwels langer as twee-en-'n-half uur. Daarby hou elkeen van hulle hulle afsonderlike probleme in. Die implikasie is duidelik: gehalte ly as gevolg van hoeveelheid. Hierdie toestand geld vir alle uitsaaistases en nie net vir die Suid-Afrikaanse nie.

§ 7. Die invloed van die Suid-Afrikaanse radiodrama.

Om presies die invloed van die Suid-Afrikaanse radiodrama te bepaal, is 'n feitlik onmoontlike taak. Daarvoor sou 'n mens in die eerste plek breedvoerige statistiese gewens moet hê. Sekere afleidings kan darem gedoen word.

In sy diepste wese is die radio 'n mondstuk van die volk. Die wyse waarop die radiodrama hom openbaar, is net 'n weerspieëling van die belangstelling van die gemeenskap. Namate die publiek in die radio belangstel en meehelp om dit tot nuwe, groter hoogtes op te voer, in die mate sal dit groei en van krag tot krag gaan.

Die radio speel 'n groot rol in die algemene kulturele lewe van Suid-Afrika. Dink maar aan die magdom van informasie wat daaglik uitgesend word: kennis van ons eie land,

van ander lande, kennis van die geestelike goedere van ander lande en van ons eie land. Om maar een voorbeeld te noem, hoef ons slegs te dink aan wat op musiekgebied gedoen is. Ons eie boeremusiek het hoofsaaklik deur die toedoen van die radio herleef. Ons eie kunsmusiek is tot op groot hoogte deur die radio geprikkel. Deur middel van die radio het ons geleer om dit, wat ons eie is, te ken en te waardeer.

Ook op taalgebied het die radio 'n vermende invloed uitgeoefen. Dit dra veel daartoe by om 'n suiwerder taalgebruik by die luisteraars aan te kweek. In die opsig is die radio seker een van die kragtigste middels om die gebruik van 'n suiwere, lewenskragtige taal te beoefen. Ook in die radiodrama-opvoering skuil daar 'n pragtige geleentheid om die Afrikaanse taal tot nuwe hoogtes op te voer. Dit is maar net een van die metodes wat die radio bied om alle verkeerdhede en „goggas" 'n nekslag toe te dien.

Die radiodrama het onteenseglik veel daartoe bygedra om die drama as kunsoort te laat herlewe. Amateurgeselskappe is orals gestig, in groot mate onder invloed van die radiodrama. Die amateurs se liefde vir die drama is deur die radio geprikkel en hulle het op hulle beurt by andere 'n belangstelling gaande gemaak. Namate hoër eise aan die radiospel en aan die radiospelers gestel is (let wel, weer deur die publiek), in die mate het die amateurs se opvoerings ook verbeter.

„The broadcast drama will help in the general

education of humanity and to the extent that it may encourage a love of serious drama, it will help the Theatre. Those who listen without seeing often want to see, when they^{1.} can see, the same sort of performance."

Tot dusver is nog net 'n paar Afrikaanse radiodramas gepubliseer, nl. „Die Poskoets in die Rivier" van Grosskopf (1941) en „Beroemde Liefdesverhale" van J. Nel van der Merwe (1945). In die geval van laasgenoemde is die radio-aanduidings ietwat gewysig om dit vir die lesers verstaanbaar te maak.

In die verlede is etlike goeie radiodramas die lug ingestuur. En daarmee is dit gewoonlik ook afgedaan. Deur die publikasie van hierdie dramas kan hul egter bewaar bly. Daar is immers geen rede waarom hul nie uitgegee sou word nie. 'n Mens wil vertrou dat ons beste skrywers deur so 'n optrede te volg, hulle kragte ook tot die beskikking van die uitsaaiwese en die Suid-Afrikaanse volk sal stel.

Die radiodrama kan alleenlik 'n krag in ons land en in ons letterkunde word as daar van die kant van die publiek en van ons beste skrywers 'n lewende belangstelling vir die radiodrama uitgaan. In die verlede was daar te veel mense wat gemaklik agteroor gesit het en gal gebrak het op die verskillende

1. E. H. Robinson, Broadcasting and a changing civilization, London, 1935, bls. 66.

radiopogings. Gewoonlik gaan die kritiek oor die hoë liksensgeld vir die radiotoestel. Dan word daar verwys na die lae gelde wat in Engeland en in Amerika betaal word. Dit is, om die minste daarvan te sê, 'n dwase vergelyking. Op weinig ander gebiede sou 'n mens Suid-Afrika met Engeland en Amerika vergelyk. Hoekom dan wat die radiowese betref? Terselfdertyd behoort dit geen vergoeliking vir 'n laere standaard te wees nie. Die Suid-Afrikaanse radio moet hom tot die uiterste inspan om goeie diens te lewer. Maar hy kan dit nie doen solank die beste kragte uit die publiek onverskillig of betreklik onverskillig teenoor die radio as kultuurmedium staan nie. Die radio en die radiodrama is die verantwoordelikheid van elke individu, afsonderlik en gesamentlik. „Watter vooruitgang kan 'n mens verwag van hierdie reeks so belangrike en onontbeerlike deel van ons Afrikaanse kultuur as hy die kragte van ons beste skrywers gedurig moet ontbeer en maar oorgelaat word aan die genade van 'n klompie geesdriftige en welmenende, maar nogtans onbedrewe, amateurs!“¹ „Iemand met 'n voorliefde vir eksperimente met nuwe vorms, nuwe idees, nuwe temas, 'n nuwe tegniek, het hier voor hom 'n onbeperkte veld vir sy energie, sy vindingrykheid, sy ondernemingsgees!“²

1. G. Roos in „Die Brandwag“, 26.1.40, bls. 18.

2. G. Roos in „Die Brandwag“, 26.1.40, bls. 43.

§ 8. Televisie.

In hierdie vroeë stadium kan menings oor die uitwerking van televisie of beeldradio, beswaarlik anders as van 'n profetiese aard wees. Veral in die wyse waarop dit vir Suid-Afrika gaan raak. En profete is so dikwels verkeerd ... Wie sou 'n paar jaar gelede ernstig aan die moontlikheid van spuit-aangedrewe vliegtuie en atoombomme geglo het? Oor 'n paar jaar, wie weet, sal 'n mens rustig in 'n leunstoel in jou voorkamer, agteroor kan sit en 'n volledige drama aanskou ...

Die amptelike menings skyn te wees dat ons hier in Suid-Afrika lank op televisie sal moet wag. As rede word aangevoer dat Suid-Afrika 'n te uitgestrekte gebied is. Bergreekse en wye vlaktes sal ontvangs baie bemoeilik. Aanvanklik sal die onkoste daaraan verbonde, enorm wees. Hierdie/finansiële aspek is een van die grootste struikelblokke in die weg van die beeldradio.

Tot op groot hoogte sal ons in die beeldradiodrama 'n benadering van die verhoogdrama kry. Ook maar net 'n benadering. Nie veel meer nie, aangesien ons veel van die nadele van die verhoogopvoering in die beeldradiodrama-opvoering sal kry, sonder die voordele van die verhoogopvoering. In die beeldradiodrama kry ons dan die visuele hulpmiddel by, sonder die hulp van die wisselwerking tussen speler en gehoor en in alle waarskynlikheid sonder die hulp van massawerking. Soos die rolprentvoorstelling sal

die beeldradio-voorstelling 'n betreklik# lewenlose, 'n meganiese voorstelling wees.

Wat tydsduur betref, is dit te betwyfel of die beeldradiodrama veel sal afwyk van die van die radiodrama of eenbedryf. Die beeldradio sal intense en onverdeelde aandag vereis.

Toneelveranderings gaan 'n probleem skep. Die televisie-opname-eenheid moet die spel direk oordra. In die geval van die rolprent is hierdie moeilikheid opgelos deur 'n hele aantal kameras te gebruik en die gebeure oor te plaas op 'n film. Maar in die geval van 'n rolprent duur dit maandel^hank om een # film te voltooi. In die geval van beeldradio is dit nie moontlik nie, Soos die verhoogmedium is die beeldradiomedium dus gebonde aan tyd en ruimte.

Wat natuurlik mag gebeur, is dat die beeldradio, rolprente kan uitsend. Maar onmiddellik vra jy jouself af of dit nie 'n reeds duur onderneming nog duurder gaan maak nie. En sal 'n gevestigde rolprentmaatskappy bereid wees om eenbedrywe te verfilm vir 'n onderneming wat daartoe meehelp om mense van die bioskope weg te hou?

Die deelnemers aan die beeldradiodrama sal eerder as die verhoogtegniek, die rolprenttegniek moet toepas, m.a.w. bewegings en gebare sal effens stadiger as die normale uitgevoer moet word. Ook die gesigspel sal fyner moet wees as in die geval van die verhoogdrama.

Dit lyk taamlik seker dat beeldradio aan die kom is; die beeldradiodrama egter sal ons insiens stellig die vertakking wees wat laaste tot volle ontwikkeling sal kom, omdat die onkoste daaraan verbonde so straf gaan wees. Dan nog ontstaan die vraag: wanneer gaan ons die Afrikaanse beeldradiodrama te sien kry?

Moontlik blyk dit nog dat die beeldradiodrama oor 'n paar jaar 'n werklikheid in Suid-Afrika is. Wie weet? „There are more things in heaven and earth, than are dreamt of in your philosophy.”

§ 9. Slotbeskouing.

Die radiodrama het sy verskyning gemaak. By die oorgrote meerderheid van die publiek meen ons is dit ook 'n welkome verskynsel. Ons wil ons selfs verstout om te sê dat dit in die meeste gevalle 'n onontbeerlike verskynsel is. Daarmee bedoel ons nie dat die radiodrama ten alle tye welkom is nie. Inteendeel, geen mens het ten alle tye lus vir dramas nie. Maar „mankind loves a story”, en die radiodrama bevredig hierdie verlange deur aan luisteraars op doeltreffende en duidelike wyse 'n „storie” te vertel. Die voorstelling deur medium van die radio is nie so 'n „volle” voorstelling soos die wat ons in die geval van die verhoogdrama en rolprentdrama aantref nie, maar dis in elk geval 'n uitstekende kompensasiemiddel. Trouens dis 'n vraag of die beeldradiodrama 'n mededinger

vir die twee ouer mediums sal wees. Maar die radiodrama is tot dusver grotendeels 'n onontgonne terrein. Die moontlikheid van 'n heeltemal nuwe tegniek en van geweldige vooruitgang is nie uitgesluit nie.

Vir die verhoogdrama en die rolprentdrama is die radiodrama 'n waardevolle bondgenoot. Die radiomedium het reeds veel daartoe bygedra om liefde en belangstelling vir die drama en toneel aan te wakker. Watter peil die verhoogdrama en rolprentdrama in die toekoms gaan bereik hang saam met die standaard wat oor die radio gehandhaaf word. En die berus op sy beurt op die gesindheid en ontwikkelingspeil van die Mens. Hy het in die radio en die radiodrama 'n magtige middel tot die goeie, tot die mooie, tot die verhewene. Of dit as middel hiertoe gebruik sal word, lê in die hand van die Mens self.

- W. Cane : The Pensioner. (Best Short Stories of 1922, London, 1922.)
- C. Coquelin : L'Art du Comedien. (Vertaling: E. Fogerty, The Art of the Actor, London, 1935.)
- N. Corwin : More by Corwin, New York, 1945.
- A. Crews : Radio Production Directing, New York, 1944.
- J. Dillon (Gable) : Modern Acting, New York, 1944.
- J. Gassner : 20 Best Plays, New York, 1945.
- J. Gassner : 20 Best Film Plays, New York, 1943.
- Hoffman & Rogers : Effective Radio Speaking, New York, 1944.
- A. Keith : How to Speak and Write for Radio, New York, 1944.
- W. Kozlenko : The One Act Play Today, New York, 1938.
- G. Lea : Radio-drama, London, 1926.
- S. Moseley : Broadcasting in my Time, London, 1935.
- A. Oboler : Free World Theatre, New York, 1944.
- A. Oboler : Oboler Omnibus, New York, 1945.
- A. Oboler : This Freedom, New York, 1942.
- E. Robinson : Broadcasting & a Changing Civilization, London, 1935.
- H. Rompel : Die Bioskoop in Diens van die Volk, Bloemfontein, 1942.
- Schoonees & van Bruggen : Inleiding tot die Studie van Letterkunde, Pretoria, 1937.
- L. Sieveking : The Stuff of Radio, London, 1934.
- B. Sobel : The Theatre Handbook, New York, 1940.
- C. Stanislavski : An Actor Prepares, New York, 1946.
- H. Thomas : How to write for Broadcasting, London, 1940.
- B. Verhagen : Dramaturgie, Amsterdam, 1927.
- J. Whipple : How to write for Radio, New York, 1938.
- C. Whitaker-Wilson : Radio writing for profit, London, 1935.
- T. Wilder : Our Town, New York, 1940.

Koerante en Tydskrifte.

Die Brandwag, 26.1.40; 8.3.40; 15.3.40.

Die Burger, 28.9.46.

B.B.C. Jaarboek, 1935, 1936, 1937.

S.A.U.K. Jaarboek, 1944, 1945.

Suid-Afrika, 1944.